مدارس النقد الأدبي

الحديث

دكتور محمد عبد المنعم خفاجي

الناشر
الدار المصرية اللبنانية


مدارس النقد الأدبي
الحديث

الناشـر : **الدار المصرية اللبنانية**
١٦ ش عبد الخالق ثروت ـ القاهرة
تليفون : ٣٩٢٣٥٢٥ ـ ٣٩٣٦٧٤٣
فاكس : ٣٩٠٩٦١٨ ـ برقياً : دار شادو
ص . ب : ٢٠٢٢ ـ القاهرة
رقم الإيداع: ٦٠ ـ٨/ ٩٥
الترقيم الدولى: 6 - 226 - 270 - 977
جمع: **عربية للطباعة والنشر**
العنوان: ٧ ـ ١٠ أرض السلام المهندسين
تليفون ـ ٣٠٣٦٠٩٨ ـ ٣٠٣١٠٤٣
طبع: **المدنى**
العنوان: ٦٨ شارع العباسية ـ ت: ٤٨٢٧٨٥١

الطبعة الأولى: ١٤١٦ هـ ـ ١٩٩٥م
تصميم الغلاف: **محمد فايد**

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير

النقد الأدبى تراث عربى عظيم ، ترك لنا أسلافنا النقاد القدامى فيه كنوزاً غالية من تلك الكنوز : نقد الشعر لقُدامة ، ونقد النثر لابن وهب ، والموازنة للآمدى ، والوساطة للجُرجانى والعُمدة لابن رشيق ، ومناهج البلغاء لحازم والمثل السائر لابن الأثير ، وغيرها .

فلما جاء العصر الحديث عاد النقد الأدبى إلى ساحة الأدب بتراثه ومؤلفاته الخالدة ، ووفد علينا النقد الغربى بمناهجه المختلفة فى كتب النقد الأوربى التى تُرجمت إلى العربية على أيدى الذين تعلموا فى جامعات ومعاهد أوربا ، وعلى أيدى الأدباء الذين قرءوا للنقاد الغربيين مؤلفاتهم النقدية وتأثروا بها .

وتيارات النقد الغربى فى أوربا فى القرن التاسع عشر ومدارسه وصفها (ت . س إليوت عام ١٩١٩) بالفوضى والاضطراب ، وإن كان منشؤها جميعها واحداً ، وهو التيار الرومانسى الذى تفرع منه معظم الأعمال الأدبية والفنية .

والرومانسية التى مجَّدت الفرد ، وآمنت بقدراته ، وأحنت رأسها لإمكاناته ، كانت ترى الأدب تعبيراً عن الذات ، أى عن الفرد ، وترى أن النقد هو ما يوضح لنا مدى صدق هذه النظرية ، وأكبر مقياس للعمل الأدبى عند الرومانسيين هو إخلاص الأديب فى العاطفة التى يعبر عنها فيما يكتب .

إن الأدب عندهم تعبير صادق عن الأديب ، والنقد تعبير عن الناقد ، فهو أدب إنشائى لا يختلف عن الأدب ، وعلى ضوء ذلك نشأت فى الغرب مدرستان للنقد :

ـ المدرسة العاطفية .

ـ والمدرسة النفسية .

ورواد المدرسة النفسية يرون أن الإبداع الأدبى تعبير مباشر عن شخصية الأديب ، فهو وسيلة تساعد على الكشف عن شخصيته ومعرفة حياته معرفة شاملة ودقيقة ، ولكن منهج هؤلاء الرواد أكثر فائدة لعالم النفس من فائدته للأدب والنقد .

ورواد المدرسة العاطفية فى النقد يرون أن الأدب تعبير مباشر عن الذات ، أى عن الفرد ويفسرون العمل الأدبى على أنه تعبير عن المشاعر التى تجيش فى صدر الأديب والكاتب ، وأثر هذه المشاعر على الناقد ، فالأدب والنقد ذاتيان لايخضعان عندهم لقواعد ، ومن بين هؤلاء الرواد «أناتول فرانس» الذى كان يقول : إن النقد هو مغامرة يقوم بها العقل بين الآثار الأدبية ؛ ومنهم «أوسكار وايلد» الذى كان يقول : النقد يجب أن يخلق شيئاً جديدًا فى العمل الأدبى ، ونقد هؤلاء لا يكشف عن العمل الأدبى والاستمتاع به ، بل إنه يلهينا عن الإبداع ، ويشغلنا عنه .

ثم نشأت المدرسة الواقعية فى الأدب فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وذهبت هذه المدرسة إلى أن الأدب تعبير عن المجتمع أو عن البيئة ، وتفرعت عن هذه النظرية مدارس النقد التاريخية والاجتماعية والمادية والجدلية ، التى نادى بها «ماركس»، وهم يفسرون العمل الأدبى فى ضوء الظروف الاقتصادية أو التاريخية ، أو الاجتماعية التى نشأ فيها .

ومنذ ذلك التاريخ ومدارس النقد الأوربى تتوالى مدرسة بعد مدرسة . . فأية فوضى أكثر من فوضى المدارس النقدية هذه ؟!

إننا بلا شك قد تأثرنا تأثراً كبيرًا بالنقاد الغربيين وبمناهجهم . . مما جعل النقد عندنا عبثاً فى عبث ، وجعل الكُتَّاب الذين سموا أنفسهم نقادًا يثرثرون ولا يأتون بجديد ، وكما قال العربى القديم : أَرَى جَعْجَعَةً ولا أرى طحناً .

ومن هنا فإن هذا الكتاب هو صورة لمدارس النقد عندنا ، وعند الغربيين، ولمختلف أفكار هؤلاء وهؤلاء وهو دراسات فى النقد الأدبى الحديث ، تتناول مدارسه ومذاهبه ، وموازينه ، والأسس الحديثة لنقد الشعر، ونربط بينه وبين النقد العربى القديم بصلات من التحليل لعناصر العمل الأدبى وخصائصه وألوانه .

وليس أكثر مشقة من تناول النقد الأدبى الحديث ، لتعدد مدارسه ومذاهبه ، ولكثرة أعلامه وتباين نظرياتهم .

وأتمنى أن أكون قد وفقت فى هذه الدراسة فى بلوغ الهدف ، ورسم المنهج ، وتحديد المذاهب ورسم صور دقيقة لمدارس النقد الحديث .

وبالله التوفيق ، ، ،

د . محمد عبد المنعم خفاجى

تمهـــيد

ما هو النقد[1] ؟ :

١ ـ استعملت اللغة العربية لفظ النقد لمعانٍ مختلفة :

الأول : تمييز الجيد من الردىء ، قالوا : نقدت الدراهم وانتقدتها : أخرجت منها الزيف وميزت جيدها من رديئها ، ومنه : التنقاد والانتقاد ، وهو تمييز الدراهم وإخراج الزائف منها .

والثانى : العيب والانتقاص . قالت العرب : نقدته الحية إذا لدغته ، ونقدت رأسه بأصبعى إذا ضربته ، ونقدت الجوزة أنقدها إذا ضربتها . وفى حديث أبى الدرداء: إن نقدت الناس نقدوك ، ومعناه : إن عبتهم وجرحتهم قابلوك بمثل صنيعك .

٢ ـ واستعمل الأدباء العرب كلمة النقد [2] بالاستعمالين لنقد الكلام شعره ونثره على السواء ، وبدأ ظهور ذلك فى القرن الثالث الهجرى على وجه التقريب ، يقول البحترى عن أبى العباس ثعلب : ما رأيته ناقدًا للشعر ، ولا مميزاً للألفاظ ، ورد عليه آخر فقال: أما نقده وتمييزه فهذه صناعة أخرى ، ولكنه أعرف الناس بإعرابه وغريبه [3] . وألف قُدامة كتابيه : « نقد الشعر » ، و«نقد النثر» . وألف ابن رشيق «العمدة فى صناعة الشعر ونقده » .

٣ ـ وسار النقاد العرب فى نقدهم على كل من الاستعمالين :

(أ) استعملوه فى القديم وفى الحديث على معنى التحليل والشرح والتمييز والحكم ،

---

(١) راجع الشعر المعاصر للسحرتى ، ص ٥٣ ـ ٨٨ الأدب وفنونه لعز الدين إسماعيل ، ص ١ ـ ٤٢ فى الأدب والنقد لمندور .

(٢) للجاحظ رسالة فى نقد الكندى (ص ٤٢ الجاحظ لمردم) ، ويقول أبو عبيدة عن الأخفش : هو أنقدهم للشعر (ص ١٩٣ الموشح) .

(٣) ص ١٩٥ ـ دلائل الإعجاز .

فالنقد عندهم دراسة الأشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها المشابهة لها ، أو المقابلة، ثم الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها ، وأكثر الذين كتبوا فى النقد العربى مشوا على هذا المعنى [1].

(ب) واستعملوه كذلك بمعنى العيب والمؤاخذة والتَّخْطِئَة ، فألف المرزبانى كتابه «الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء » ، ويريد بالعلماء النقاد . ولا يزال النقد مستعملاً بهذا المعنى حتى اليوم عند بعض النقاد المعاصرين ، ويقابله التقريظ ، فهو المدح والإعجاب ، من قرظ الجلد إذا دبغه ، وذلك إنما يكون للتحسين والتزيين[2] .

٤ ـ ويعرف المحدثون النقد ـ بناء على المعنى الأول فى الاستعمال اللغوى ـ فيقولون إنه التقدير الصحيح لأى أثر فنى ، وبيان قيمته فى ذاته ودرجته بالنسبة إلى سواه [3] فكلمة النقد تعنى فى مفهومها الدقيق الحكم ، وهو مفهوم نلحظه فى كل استعمالات الكلمة حتى فى أشدها عموماً [4] . والنقد الأدبى فى أدق معانيه هو فن دراسة الأساليب وتمييزها ، على أن نفهم لفظة الأسلوب بمعناها الواسع ، وهو مَنْحَى الكاتب العالم وطريقته فى التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء [5].

فللنقد مهمتان مختلفتان : مهمة التفسير ، ومهمة الحكم ، أى إصدار الأحكام الأدبية فى قضايا الأدب ومشكلاته .

وجملة الأمر أن النقد الأدبى هو الحكم الذى تصدره على الشعر والنثر ، وأنه عند المحدثين تقدير النص الأدبى تقديراً صحيحاً ، وبيان قيمته ودرجته الأدبية[6] . وهو تحليل الآثار الأدبية والحكم عليها ، وبيان قيمتها العامة ، والموازنة بينها وبين ما يشابهها من الآثار . . وأصول النقد قراءة وفهم وتفسير وحكم ، والغرض منه دراسة الأساليب أو الكتاب أو الآراء والأفكار [7] .

---

(١) ص ١١٤ و ١١٥ أصول النقد الأدبى للشايب .
(٢) ص ١١٤ المرجع السابق .
(٣) ص ١١٦ المرجع نفسه .
(٤) ص ١٧٣ النقد الأدبى لأحمد أمين .
(٥) ص ٦ فى الأدب والنقد لمندور .
(٦) أصول النقد الأدبى للشايب .
(٧) ص ٩٠ مقدمة لدراسة بلاغة العرب .

٥ ـ ومن الضرورى أن نعرف أن النقد بدأ ـ منذ استمع الإنسان إلى الأدب شعرًا ونثرًا ـ بأحكام عامة مقتضبة ، موجزة ، لا تحمل تعليلاً ، ولا تستصحب أسبابها ، شأن الأحكام العامة التى يرشد إليها الذوق ، ويكون للفطرة الأدبية مدخل فيها ، دون أن تتأثر بنزعة علمية ، أو منهج عقلى ، أو أسس موضوعة .

كذلك كان شأنه فى الأدب العربى ، فى العصر الجاهلى ، حكم دون تعليل ، لأن أحكام الذوق والفطرة التى لم تسترشد بمناهج أو أصول موضوعة لابد أن تكون كذلك . . ثم أخذ يرتقى العقل ، وينضج الحس الأدبى ، ويرتفع مستوى الملكات ، وبدأ العقل لايقنع بأن يرسل الحكم إرسالاً دون أن يوضحه توضيحاً ، فأخذ يومىء من بعيد على سبيل الرمز والتلويح إلى السبب . وبعد أن بدأ تدوين العلوم والثقافات ، وأخذ العقل العربى يضع أصولاً للبيان والنقد ، بدأت أحكام النقد تصطبغ بصبغة علمية موضوعية ، فالحكم بجانبه السبب والعلة ، والنقد يحمل معه طابع التوجيه والتعليل للوصول إلى أحكام موضوعية .

فالنقد فى الآداب العربية هو «شرح الشعر ، وتقرير طريقة الشعر الجاهلى لتكون منهجاً للشعراء ، لا حركة العقول والأفكار[١] وأكبر مظاهره عندهم هو علم البلاغة»[٢].

وهكذا تجد أن أصول النقد هى : قراءة ، وفهم ، وتفسير ، وحُكم . وأن الغرض منه كما يقول بعض النقاد : دراسة الأساليب أو نفوس الكُتَّاب ، أو دراسة الآراء والأفكار .

على أن النقد ذو صلة وثيقة بالذوق ، وليس هو مطلق الذوق ، بل ذوق ذوى الثقافات الأدبية العالية . والنقد فن وليس بعلم ، فليس له قاعدة ثابتة .

وظيفة النقد الأدبى :

١ ـ إذا كانت كلمة النقد تعنى فى مفهومها الدقيق (الحُكم) ، وكان «النقد الأدبى»

---

(١) ص ١٥٩ لدراسة بلاغة العرب .

(٢) ص ٦٩ المرجع نفسه .

هو إصدار حكم على الآثار الأدبية ، فإن الأدب الإنشائى يخالف الأدب النقدى الذى هو من الأدب الوصفى ، فالإنشائى هو تفسير للحياة فى صور مختلفة من الفن الأدبى ، والأدب النقدى هو تفسير لهذا التفسير ولصور الفن التى يوضع فيها ، وكما يأخذ الأدب من الطبيعة والحياة فإن النقد كذلك يأخذ منهما عن طريق غير مباشر ، ولذلك يقول الناقد «وليم واطسون» عن الشعراء : «وقد اعتبرت هؤلاء كجزء من عظمة الطبيعة» .

وإذا كان فى الإمكان الرجوع إلى المصدر الأول وهو الطبيعة دون الرجوع إلى تفسير لها أى إلى النقد ، فإن النقد يوحى ويشجع وينير السبيل ، ويلهم الأدباء أنفسهم اتجاهات جديدة ، وللنقد قيمته الذاتية فى أنه تعبير عن الناقد نفسه ، عن شخصيته وفكره ومذهبه ومنهجه .

٢ ـ إن وظيفة النقد الأدبى هى فى تقويم العمل الأدبى من الناحية الفنية . وبيان قيمته الموضوعية ، وقيمته التعبيرية والشعورية ، وتوضيح منزلته وآثاره فى الأدب .

يرى «سانت بيف» أن وظيفة النقد الأدبى هى النفاذ إلى ذات المؤلف لتستشف روحه من وراء عباراته بحيث يفهمه قراؤه ؛ وفى ذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب ، فالنقد على حد تعبيره يعلم الآخرين كيف يقرءون ، ولذلك كان على النقد أن يتجاوز القيم الجمالية العامة إلى بيان روح العصر من خلال نفسية المؤلف . فوظيفة النقد هى تفسير العمل الأدبى للقارىء لمساعدته على فهمه وتذوقه ، وذلك عن طريق فحص طبيعته وعرض ما فيه من قيم[١] .

ويعرف «سانت بيف» الشعر بأنه التعبير الجميل عن شعور صادق .

ويحمل «وردزورث» على النقد ويعده عبثاً ، لأن المقدرة على النقد أحط من المقدرة على الإنشاء . ومن قبل حمل «أفلاطون» على الشعر وعابه بأنه تقليد للتقليد .

ولاشك أن ذلك أمر لا يوافقه عليه ناقد آخر ، فإن النقد يوجه ويثرى الأدب ، ويعلى من منزلته فى الحياة ، ولا غنى للحياة ولا للأدب ولا للأدباء عنه ، وهو الذى يخلق المناهج والمذاهب الأدبية ، ويقوّم أعمال الأدباء ، ويوصى باختيار النماذج الجيدة

---

(١) راجع ص ٥٢ ـ ٩٦ الأدب وفنونه لعز الدين إسماعيل .

من الأدب ومحاكاتها ، ويغرس حب الجيد منه فى نفوس الدارسين والناشئين ويُعَوِّدهم على مثل هذا الجيد منه .

والنقد عند «كولردج» ليس هو اكتشاف مدى التزام العمل الأدبى بقواعد شكلية معينة ، بل فى كشف مدى انسجام العمل مع ذات الناقد . ومهمة الأديب هو تجسيد تجربته فى رموز ، وعلى الناقد أن يتحقق فيما إذا كان الشاعر قد اقتصر على ترجمة أفكاره إلى لغة الشعر أم أنه قد نجح فى تجسيد هذه الأفكار فى رموز تعادلها تماماً بحيث يتعذر انفصال إحداها عن الأخرى .

ويروى «باوند» الأمريكى أن الشعر خَلْق لا تعبير ، وعملية الخلق هى عملية واعية فى الدرجة الأولى ، فهى عملية تحكم ، وليست عملية إلهام . ويقول : إن أعظم أمراض النقد هو الاندفاع بحثاً عن شخص الفنان فى العمل الفنى ، ويناظره فى الفشل النظر إلى العمل فى ذاته . . ومن الموهبة واستيعاب التراث يصبح الإنسان شاعرًا، فلابد لذلك منهما ، وفى هذا يتفق «باوند» مع «إليوت» .

ووظيفة النقد عند «باوند» هى فحص العمل الفنى من الداخل ، من حيث علاقته بذاته ، دون أى شىء خارج عليه ، سواء كان ذلك مُمَثَّلاً فى حياة الأدب أو المجتمع أو العصر .

وأدوات النقد عند باوند وإليوت هى :

١ ـ التحليل : أى فحص العمل الفنى من الداخل واستظهار الصلة القائمة بين أجزائه .

٢ ـ المقارنة : وهى ربط العمل الفنى بالتراث الذى ينتمى إليه ، وكشف موضعه من هذا التراث .

ويرفض «باوند» نظرية التفسير فى النقد، رفضاً تاماً .

أنواع النقد الأدبى :

١ ـ النقد الذاتى أو التَّأَثُّرى : وهو الذى يقوم على الذوق الخاص ، ويعتمد على التجربة الشخصية ، ويعتمد على المنهج الموضوعى .

٢ ـ النقد الموضوعى : وهو الذى يركن إلى أصول مرعية وقواعد عقلية مقررة يعتمد عليها فى الحكم ، كطريقة قدامة فى كتابه «نقد الشعر» .

٣ ـ النقد الاعتقادى : وهو النقد الذى تتحكم فيه عقائد وآراء خاصة عند الناقد ، وهو يحمل فى طياته معنى التعصب والميل إلى نزعة خاصة ، وكلما تحرر الناقد فى نقده من آرائه ومعتقداته الشخصية كان تقديمه عادلاً وأكثر إنصافاً وصدقاً وتحرياً للحقيقة ، إذ أن تجرد الناقد من هواه وآرائه شرط أساسى لسلامة أحكامه النقدية من الجور .

٤ ـ النقد التاريخى : وهو النقد الذى يحاول تفسير الظواهر الأدبية والمؤلفات وشخصيات الكتاب ، فهو يعنى بالفهم والتفهيم أكثر من عنايته بالحكم والمفاضلة . . وتفسير الظواهر الأدبية أو المؤلفات أو شخصيات الكتاب ، يتطلب معرفة بالماضى السابق لهم ، ومعرفة بالحاضر الذى أثر فيهم .

٥ ـ النقد اللغوى : وهو الذى يحكم فيه على أساس اللغة وقواعدها الأسلوبية واللغوية المقررة .

هذا ويرى الناقد مصطفى عبد اللطيف السحرتى[١] أن الناقد العربى المعاصر ، ينبغى أن تكون له ثقافته الفنية ، واتجاهه الفلسفى ، ومُثُله الحضارية ، وقيمه الخلقية على سواء ، وأن يطبقها على الأعمال الأدبية فى حرية وشجاعة ، فيزن مافى عمل الأديب من مقومات فنية ، وما يضم من فكرات صائبة أو مخطئة ، هادية أو مضللة ، سليمة أو زائفة منحرفة ، أو بمعنى آخر لابد للناقد من تقييم المضمون أو المحتوى فى العمل الأدبى ، والمضمون عنصر جوهرى فى رأينا ورأى الفريق الثانى الذى اصطرع مع الفريق الأول وله درجات بحسب قيمته البناءة فى حياة الأشخاص وفى الجماعات ، فالأديب الذى يقصر محتواه على التغزل فى زهرة ، أو يذرف الدمع الغزير على قِط ، أو يهدهد الغرائز بقصصه ، وما إلى ذلك ، ليس كالأديب الجاد الذى يتناول حقيقة من الحقائق النفسية النبيلة ، أو تجربة من التجارب الناضجة ، أو فكرة من الأفكار الحية العميقة . فلو أبيح للأديب أن يقول ما يشاء ، فينبغى أن يباح للناقد أن يعقب على مضمونه قيماً أو تافهاً ، سلبياً أو شاذاً ، وإلا كنا جارمين آثمين فى حق الأدب وفى حق البشرية التى يطرح الأديب لها نتاجه .

(١) ص ١٠٥ دراسات فى النقد المعاصر ـ نشر رابطة الأدب الحديث ـ القاهرة ١٩٧٤ .

وفى الحركات النقدية فى أوربا أو أمريكا من وقف مثل هذه الوقفات ، فلقد وقف فى وجه «إليوت» نقاد كبار ، كما هوجم «بوند» و«همنجواى» وفولكنز» ، لآرائهم السلبية ، واتجاهاتهم المناقضة للاتجاهات الديمقراطية أو الإنسانية فى بعض الأحيان، فإذا كان هذا هو موقف النقاد فى الغرب فما بالنا بما ينبغى أن يكون عليه موقفنا ونحن فى مفترق الطريق ، ننشد طريقاً تهدى إلى الرشد والتقدم والحضارة ، إنه لموقف يوجب علينا أن نعطى الناقد كل الحق فى التحدث عن فن العمل الأدبى ، ومحتواه ، واتجاهه الفلسفى أو الاجتماعى وأن نلح فى ذلك إلحاحاً شديدًا .

وبهذه المواقف الفنية والفلسفية والاجتماعية التى تتفق مع أيديولوجيتنا العربية ، ومع القيم الخلقية العربية ، ومع الروح الإنسانى ، يمكن أن نجنى من الأعمال الأدبية . إلى المتعة الجمالية ، الثمرة الطيبة الشهية لخير الإنسان العربى والمجتمع العربى .

والناقد العربى فى تقويمه لايجوز أن يتقمص مذهباً فنيًّا وينحصر فيه بذاته ، ولا أيديولوجية شرقية أو غربية ، بل عليه أن ينطلق مستقلاً فى هذا التقويم ومستفيداً من أحدث النظريات الفنية فائدة توجيهية ، فله أن يرجع إلى التاريخ ليعرف البيئة التى نما فيها العمل الأدبى وترعرع ، وله أن يرجع إلى السيكولوجية ليعرف صحة الشخوص ويفهم نوازعها فهماً عميقاً ، وله أن يرجع إلى الحالة الاجتماعية ليعرف آثارها فى الأعمال الأدبية ، وله أن يقوم العمل بما يتفق مع الثقافة الرفيعة . كل هذه النواحى تلقى أضواء على الأعمال الأدبية ، وإمكان تقويمها ، أضواء أكثر وهجاً من من الأضواء التى تلقيها العناصر الجمالية أو الفنية .

إن فهم الحركة الأدبية التى قامت بها جماعة أبولُّو فى مصر منذ بداية عام ١٩٣٢ مثلا يكون أكثر عمقاً إذا درسنا حالة البلاد الاقتصادية ، وسياسة حكوماتها الديكتاتورية ، وسيكولوجية المجتمع فى تلك الآونة . وفهم الأعمال الأدبية فى فترة القلق والتحرر التى شاعت حين ذاك ، يكون أكثر سعة ورحابة إذا رجعنا إلى حالة القلق السياسية التى كانت سائدة فى تلك الفترة . ولست أقول إن وعى هذه الحالات من عناصر تقويم النصوص الأدبية ، ولكن أقول إنها تنورها وتساعد على فهمها فهماً طيباً واسعاً .

ولكى أخرج من التعميم إلى التخصيص ، أذكر أن رواية «عودة الروح» لتوفيق

الحكيم تبدو أكثر إثارة إذا درسنا ثورة ١٩١٩ ، وأن رواية «الأرض» للشرقاوى تكون أكثر وضوحاً إذا رجعنا لفترة ما بين الحربين ، ولعهود الحزبية المتطاحنة ، ورواية «فى بيتنا رجل» لإحسان عبد القدوس تنكشف إذا عرفنا حالة القلق والتحرر قبيل ثورة ١٩٥٢ . وهكذا .

على أن المقياس التاريخى والاجتماعى فى تقويم الأعمال الأدبية هو خطوة نحو إنارته ، وإن كان ليس مقياساً كافياً ، ولكنه عامل مفيد للنقد ، إذا استخدم كوسيلة أو كعنصر للتقويم .

فليس بين نقادنا اختلاف ، فالفريق الأول الذى يلتزم الفنية ، والفريق الثانى الذى يضم إلى الفنية قيمة المحتوى ، ينتفع كل منهما بالآخر ، ويمكن تقاربهما إذا قدرنا أن أعمالنا الأدبية يجب أن ينظر إليها نظرة فنية فى ضوء الأيديولوجية الجديدة التى تعتنقها ، وفى ضوء التقدم الذى نصبوا إليه .

على أنه لا يجوز لنا أن نجرى وراء مدرسة ولا مذهب شرقى أو غربى ، بل يمكننا أن ننتفع بجميع المذاهب لإبداع نقد مستقل أصيل .

إن النقد الأدبى هو فن شخصى ، فن يعتمد على الثقافة والبصيرة النفاذة ، وعلى النزاهة ، وعلى الذكاء الحاد ، أكثر مما يعتمد على المذهبية ، وإن النقاد البصراء هم قلة موهوبة ، تعلو موهبتهم إلى درجة النبوغ بل العبقرية ، وإن هؤلاء الموهوبين قد يصلون إلى حكم أكثر نفاذاً وحكمة من الذين يسبحون بالقواعد والأصول الفنية ، ومن الذين يضعون المضمون فى القمة ، وليست الأصول ولا قيم المضامين بأكثر أهمية للناقد من الموهبة والفطنة ، والنزاهة ، فإذا ثارت مناوشة بين أصحاب المذاهب ، فإنما هى مناوشة لن تفيد النقد كثيراً ولا قليلاً ، إنما يجنى النقد والأدب ـ على سواء ـ ثمرات نافعة إذا عَمِلَ النقاد ـ مدرسيين وأحراراً ـ فى الحقل الأدبى فى محبة وتسامح وتواضع على خير الأدب ، وإعلاء شأن الموهوبين من الأدباء : شعراء ، أو قصاصين ، أو مسرحيين ، أو روائيين ، أو مؤلفين ، فإنه ليؤلمنى ويشجينى أن أسمع أن النقد فى أزمة ، وأن أدبنا العربى يشكو اليتم ، وأنه لا يجد أقلاماً ناقدة صادقة ترعاه وتضعه حيث ينبغى أن يوضع ، أو توجهه فى لباقة وكياسة ومودة إلى الجادة القويمة .

مناهــج النقــد :

١ ـ منهج النقد السائد فى الآداب العربية القديمة هو المنهج الفقهى أو اللغوى الذى يعتمد على تحليل النص ودراسته ، من حيث البلاغة ، وقواعد العربية ، والنحو والصرف ، واللغة والعروض ، وبيان ما بين معناه ومعانى السابقين والمعاصرين من تشابه أو احتذاء . . وتقسيم النص إلى جمل أو أبيات ، والتحدث عن كل جملة أو بيت على أنه وحدة فنية مستقلة بذاتها ، وقد سار على ذلك ابن سلام ، والجاحظ ، وابن قتيبة ، والمبرد ، وابن المعتز ، والآمدى ، والجرجانى . . ولكن قدامة بن جعفر يسير فى تحديد النقد على التحدث عن عناصر الأدب عنصرًا عنصرًا ، من معنى ولفظ وسواهما ، ويشرح أسباب الجودة أو القبح فى كل ، مع القرب من المذهب الفقهى فى النقد ، ويحتذيه فى ذلك أبو هلال وابن سنان وابن رشيق . . أما عبد القاهر الجرجانى فقد نحا فى النقد مَنْحَى التحليل الأدبى القريب من المنهج الفقهى ، وتحدث عن صلة البلاغة بالنفس والعاطفة والخيال حديثاً قوياً مستفيضاً .

ولا تزال هذه الاتجاهات القديمة هى أظهر ما يغلب على أدبائنا اليوم ، ويتسم أغلب النقد المعاصر بسماتها . . وهى تغفل التجربة الشعرية والصياغة الفنية والقيم الشعرية والأثر الأدبى جملة وصلته بصاحبه ومدى توفيقه فى أداء المشاعر الخفية والعواطف الدقيقة . . ولا تزال آراء نقادنا القدامى والمعاصرين غامضة مجملة ولا يزال الاختلاف بينهما كبيرا والحكم الأدبى متفاوتاً ، لأنها آراء لا تقوم على قواعد محددة . . ومن ثم فإن هذا المذهب الفقهى الواضح فى النقد العربى عجز، ولا يزال عاجزًا عن الوفاء بحق الثقافة الأدبية العالية ، وإنارة السبيل أمام دارسى الأدب ونقاده .

٢ ـ وقد ساد فى أوربا منهج جديد فى النقد، سماه أنصاره «المذهب الفنى» وعماده الحكم على النص الأدبى من حيث روحه [١] وموسيقاه وأصالته وعناصره وصدقه وتجربته الشعرية .

وقد دعا إلى هذا المذهب الفنى فى النقد واحتذاه جماعة من المجددين فى أدبنا المعاصر ، ومن أوائلهم : شكرى : ومطران ، وأبو شادى ، وقد حكم العقاد والمازنى

(١) ص ٧ الشعر المعاصر للسحرتى ، وراجع ص ٦ وما بعدها من كتاب «فى الأدب والنقد» لمندور .

على شعر شوقى وحافظ متأثرين به ، كما حكم السحرتى على مطران والشابى على ضوئه .

وهو منهج أصيل لا نجد له أثرًا فى نقدنا العربى القديم إلا فى ومضات قليلة ، نلمسها عند القا ضى الجرجانى ، وعبد القاهر .

وقد رأى سيد قطب فى كتابه «النقد الأدبى» أن هذا المنهج الفنى هو الذى ساد الآداب العربية القديمة ، وهو رأى لايعتمد على فهم عميق لروح النقد الأدبى فى لغتنا العربية ، كما رأى أن مذاهب النقد ثلاثة : المنهج الفنى ، والمنهج التاريخى ، والمنهج النفسى ، وهذا خلاف تقسيمنا الذى نسير عليه ، والذى فصل الكلام فيه السحرتى الناقد المشهور فى كتابه «الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث » . . ويرى سيد قطب أن المنهج الكامل فى النقد هو اجتماع هذه المناهج الثلاثة التى عَدَّدَها فى منهج واحد سماه المنهج التكاملى [1]» .

هذا ويرى مندور[2] أن مناهج النقد هى : المنهج التأثرى ـ والموضوعى ـ والاعتقادى ـ والعلمى ـ والتاريخى ـ واللغوى .

٣ ـ وسادت نزعة جديدة فى النقد سُميت : النزعة الواقعية ، أو المنهج الواقعى ، وأساس هذه النزعة هو النظر إلى موضوع الأثر الأدبى ، فإن كان بينه وبين الحياة والمجتمع صلة فهو أثر أدبى قيم تجب العناية به والإشادة بمنزلته ، وإن كان لا يعالج شأناً من شئون الحياة والمجتمع والناس فهو أثر أدبى يجب أن يموت وأن يختفى . . فإن عالج الأدب الموضوعات الإنسانية العالية الخالدة كان أقرب إلى الخلود الأدبى ، وسنتحدث عن هذا المذهب بتفصيل فيما بعد .

وحول المذهب الواقعى يدور مندور ، وكذلك هيكل فى تعريفه الأدب بأنه فن جميل غايته تبليغ الناس رسالة ما فى الحياة من حق وجمال[3] .

وأرى أن الجمع بين المناهج الثلاثة ـ الفقهى ، والفنى ، والواقعى ـ فى النقد يؤدى

---

(١) ص ٢٤٧ المرجع نفسه .

(٢) فن الأدب والنقد لمندور ص ٦ ـ ٢٧ .

(٣) ص ٢٦ ثورة الأدب لهيكل .

بنا إلى أحكام أصدق وآراء أشمل فى الحكم على الأدب والشعر والآثار والنصوص المختلفة ، وفهم الخصائص والمميزات والسمات لكل أديب وشاعر ، والعوامل المؤثرة فى الأدب ، وصلة القديم بالحديث والحديث بالقديم : وبذلك ننتقل إلى مرحلة جديدة فى النقد ، قد تصل بنا إلى النضج الفنى الكامل وإلى نهضة أدبية شاملة ، وإلى ازدهار فى نقدنا المعاصر .

الباب الأول

الشعر وتيارات النقد

- الفصل الأول : القصيدة العربية وموازين النقد
- الفصل الثانى : عناصر الأثر الأدبى
- الفصل الثالث : القصيدة العربية وموازين الخليل

الفصل الأول
القصيدة العربية وموازين النقد

تعريف :

القصيدة مجموعة من أبيات الشعر من بحر واحد وقافية واحدة ، قد التزم فيها أحكام عروض الشعر العربى . . هكذا يعرف القدماء القصيدة . . والأخفش يطلق على الثلاثة الأبيات فما فوقها قصيدة ، وابن جنى يطلق القصيدة على ما زاد على الثلاثة وأغلب العلماء لا يطلق اسم قصيدة إلا على سبعة أبيات فصاعدًا . . والقصيدة لابد أن تكون من بحر واحد ، ولكنَّ الشعراء المعاصرين نظموا بعض قصائدهم من بحور متعددة ، ومن ذلك قصيدة «الشاعر والسلطان الحائر» لإيليا أبى ماضى . وممن صنع مثل ذلك محمود غنيم فى ديوان «فى ظلال الثورة» .

وقد حرر بعض الشعراء المجددين القصيدة من القافية ، وسموا ذلك شعرًا مُرْسَلاً ، وممن فعل ذلك شكرى وأبو شادى وغيرهما ، وطرح بعض الشعراء المعاصرين الأوزان العربية ، وساروا على نوع من الموسيقى الداخلية لا صلة له بالوزن الشعرى العربى ، وبعضهم التزم التفاعيل العربية ، وخالف بين شطرى البيت فى عددها وسموا ذلك كله «الشعر الحر» ، وقد وافقهم بعض النقاد فى ذلك ، ومن بينهم أبو شادى والسحرتى ومندور ، وخالفهم فى ذلك الكثيرون ، ومن بينهم العقاد وعزيز أباظة ووديع فلسطين فى كتابه «قضايا الفكر» وسواهم ، وسموا ذلك نثراً لا شعرًا . وأرى أن الشعر الذى يجىء على غرار التفاعيل العربية لا نطرده من ساحة الشعر ، وما جاء على موسيقى خاصة لاتمت إلى التفاعيل العربية بصلة لا نقبله ولا نعده شعراً [1].

عناصر القصيدة :

وعناصر القصيدة عند القدماء هى اللفظ والمعنى والوزن والقافية ، وعند المعاصرين

---

(١) راجع كتاب البناء الفنى للقصيدة العربية لخفاجى .

تتمثل فى التجربة الشعرية والموسيقى والخيال والصورة الشعرية والوحدة والفكرة ، وإذا كانت عناصر العمل الأدبى لدى القدماء هى اللفظ والمعنى والوزن والقافية فإن اللفظ والوزن والقافية هى الشكل ، والمعنى يندرج تحته العاطفة والخيال والفكرة [1] .

وقد فطن القدماء إلى الوحدة فى العمل الأدبى فرأوا أن يكون للبيت بنية ، وبنيته هى اللفظ والوزن والمعنى والقافية ، وأن يكون بين الأبيات تلاحم ، ورأوا من جمال الشعر حُسن الافتتاح ولطف الانتهاء . . . وكذلك تحدثوا عن موسيقى الألفاظ والعبارة وما تستلزمه من وجود تناسب فى الأنغام بين أجزاء العمل الأدبى [2] . ويمكن القول بأن حديثهم عن اللفظ وائتلافه مع المعنى يماثل حديثنا عن الشكل والمحتوى أو المضمون ، وحديثهم عن التشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية والمجاز هو حديثنا عن الخيال وعن الصورة الشعرية ، وحديثهم عن الوزن والقافية والتصريع والتوازن والتكافؤ والجناس والطباق هو حديثنا اليوم عن الشكل الموسيقى .

وما نسميه التجربة فطنوا إليه وإن لم يسموه ، وهو كثير فى كلام عبد القاهر [3] . وبدلاً من الوقوف عند اللفظ والمعنى كعناصر للعمل الأدبى نظر المعاصرون إلى الشكل والمضمون أو المحتوى .

كيف ننظم القصيدة :

تبدأ القصيدة بفكرة فى رأى بعض النقاد ، أو بتجربة فى رأى بعض آخرين ، ويبدأ عمل الشاعر حينما يعتاد الملاحظة الدقيقة فى كل شىء مما يحيط به فى الحياة ، ويعى دقائق ما يحس به جملة وتفصيلاً ، ويسجل كل ما يشاهده بدقة فى ذاكرته ، ثم يسير فى عمله الفنى حين يحاول أن ينشر المطوى من ملاحظاته وتجاربه ، ومشاهده ليضمنها شعره ، فيأخذ فى الاستغراق الكامل ، والتصوف الروحى ، والتبتل فى محراب الفن والجمال ، والغوص البعيد فى أعماق النفس ، وأغوار الذهن ، ليقف على التفاصيل ، ويسترشد بالإلهام ، ويطلب دلالة الأحلام ، والرؤى والخيالات والمشاعر ، ناسياً تبعاته

---

(١) ص ٥٩ النقد الأدبى من خلال تجاربى للسحرتى ١٩٦٢ .

(٢) ص ٥٦ المرجع نفسه .

(٣) ص ٦٩ المرجع نفسه .

ووجوده المادى ؛ مندمجاً فى الأفكار والعواطف والمعانى الروحية ، منطلقاً خياله فى الأرض والسماء ، والماضى والحاضر والمستقبل ، فينسى ما فى الحياة من آلام ، ويسعد بنشوة الاستغراق التام الذى يكون فيه الشاعر حين شعوره بالنشوة وفرحه العميق بلذة التعبير عن النفس وكشف ما غمض من دنيا الخيال والشعور : فإذا هو كأنه يفجر ينبوعاً من القوة الباطنية تنعش كيانه كله .

ويستمر الشاعر فى عمله ، وفى نفسه فرح غامر لما فيها من الاستجابة للحياة ، وتأخذه الانفعالات النفسية لتتكون جداول تسير فى تيار الموهبة الفنية الخالصة ، ومنها يستمد الشاعر مادته الأولى التى ينسج منها شعره .

ولاشك أن الموهبة الحقة تتجلى فى قدرة الشاعر على التعبير عن تفاصيل الشعور الذى يستعيده الشاعر بالذكرى والتأمل والتفكير ، وفى اختيار الصورة الممثلة والمشبهة الجديدة المبتدعة ، التى يروض فيها الشاعر ذهنه وخياله على الابتكار الذهنى وفى اختيار موسيقى القصيدة الخاصة بها اختياراً دقيقاً ، واختيار القافية المناسبة لموضوع القصيدة ، ولعواطف الشاعر ، وللبحر الذى ينظم عليه .

إن مادة الشعر فى متناول الشاعر ، فى عواطف الحب والحزن ، والتفاؤل والدهشة ، والحرمان والخيبة . والعواطف هى الينابيع الصادقة للشعر ، وهى راسبة فى أعماق حياتنا ، تنتظر أن نهيب بها لتطفو فوق سطح الحياة ، يقول «وردزورث» : الشعر عاطفة تستعاد فى حال السكينة . ويعرف بعض النقاد الشعر بأنه حديث الذكريات ، الشاعر إنما يعبر عن تجاربه الشعرية العميقة تعبيراً شعريًا . ويرى «أرسطو» أن الابتكار أساس الشعر ، فالشعر عنده صورة مخترعة يخلقها الشاعر بقوة خياله ، ومادة الشعر هى اللفظ أو المعنى أو العاطفة أو التجربة المحضة ، كما يقول «لاسل آبر كرومبى»[1].

ويذهب الجاحظ إلى أن الشعر صياغة وضرب من التصوير ، وإلى مثل ذلك ذهب «دونيسوس» وغيره . ويقول الشاعر العالمى «داى لويس» : الشعر لايزال صيحة من صيحات العزلة ومحاولة من الشاعر للانطلاق من إسار الانعزال الفردى ، وانطلاق تجربته بطريقة يستطيع إخوانه فى الإنسانية أن يشاركوه فى الإحساس بها ، وهو لا يزال

---

(١) ص ٢٧ ـ قواعد النقد

يسحر سحر الرقى ، بالقوافى والتفاعيل المتكررة التى استخدمها المنشد القديم ليضم شيع المجتمع فى صعيد واحد من الانفعال المشترك . على أنه حينما ينظم القصيدة لا يفكر فى هذه المخاطبة ، وإنما يكون عقله الواعى تحت تأثير عاملين : أن يخلق من كلماته هدفاً منشودًا ، وأن يستشف الحقيقة من تجربته الشخصية ويجعل لها معنى ، وهو يريد أن يكون هدفه هذا ضمنياً وأنيقاً فى وقت واحد ، أنيقاً على الصورة التى يرى بها عالم الرياضيات معادلته أنيقة ، بحيث تنهض القصيدة بعد أن يخرج الشاعر من تحتها ، وتطبق فيما وراء التجربة الشخصية التى انبثقت منها ، وتحمل معنى يترامى إلى ما وراء الزمن الذى عاش فيه الشاعر ، والبيئة التى ألمت به . وهذا البقاء للقصيدة مستمد من طريقة الشاعر الخاصة فى استخدام اللغة ، فعمق الفكرة وحرارة الانفعال لايكفيان وحدهما لنظم الشعر ، لأن الشعراء ليسوا فلاسفة ، والقصائد الجميلة يمكن نظمها من وحى التجارب ، وهذا هو واقع الشعر عادة .

وعدة الشاعر هى اللغة ، ومهمة الشاعر أن يصنع شيئاً من الكلمات التى نستخدمها جميعاً ، ومن اللغة الغامضة أو الضائعة التى يحتويها الكلام الشائع ، وهو يضطلع بهذه المهمة ، باستخدام التشبيه والاستعارة والصورة من ناحية ، وبتركيز اللغة من ناحية أخرى ، عن طريق حشد أكبر قدر من المعنى فى أقل أسلوب .

فوسيط الشاعر إلى غايته هو اللغة ، ومادته هى التجربة الناشئة عن الحالة النفسية لذاته أو الذين يستطيع أن يتبسلل إلى ذواتهم ، وهو يستطيع أن يستشف هذه الحالات النفسية متحسساً طريقه بواسطة الآلات الحساسة للغته ، وقد يستطيع أن يغير حالته النفسية ، برغم أنه قلما ينظم القصيدة قصدًا لهذه الغاية باستكشافها والتعبير عنها، فأهزوجة الحب والمرثية وقصيدة التهكم ، تحقق هذه الغاية ، أو قد تستطيع أن تخفف من شَجَى الحب غير المجزى ، أو من لوعه الحزن على فقد عزيز ، أو من احتراق القلب بنار الكراهية .

وحينما تتقدم السن بالشاعر تزداد حالاته النفسية فى الغالب تعقيدا ، ولهذا فإن أهازيج الحب الشفافة ، السهلة المجردة من العقد ، كتبتها فى أكثر الأحيان أقلام شعراء الشباب ، ولسبب شبيه بهذا ، تخلى شعر الحب الخالص فى خضم مدنيتنا الحافلة بالزخارف عن مكانه لشعر السخرية والتعقيد ، فقد استطاع الزمن أيضاً أن

يغير طريقة تفكير الشعراء فى صناعتهم، فالشاعر الكلاسيكى فى الجملة لم يكن يزعم أكثر من أن قصيدته محاكاة للحياة ، وأنه يمثل الواقع بطريقة تعطى العلم من خلال المتعة ، برغم أن تقديره هذا كان دون الحقيقة ، فالحقيقة أن قصيدته كانت أكثر مما يزعم ومنذ عهد الرومانسيين الكبار ، أصبح الشعراء يعتقدون أن قصائدهم ليست محاكاة للحياة ، بل هى رد فعل لها ، فهم ينشدون تأويل الواقع بخلق مرمى ذى واقع آخر مختلف عن الواقع الذى يعيشون فيه .

وأفكار القصيدة لا يشترط أن تكون فخمة جميلة ، أو ضخمة كبيرة ، فإن الشاعر ينظم شعره فى كل ما يخطر على فكره ، وأية تجربة شعورية يريد أن يتذكرها ، فى وسعه أن يستعيدها فى شعره ، وأن يستعيد أقوى ما تناولته مشاعره منها ، واللحظات التى كان فيها أعمق ما يكون شعوراً بالحياة فى نفسه وفى العالم حوله ، إن مادة الشعر فى متناول الشاعر .

والشاعر يشعر بلذة الحياة وطرافتها أكثر من سواه ، وهو يتناولها ويفهمها من جوانبها الروحية التأملية المشرقة بإشعاعة الأمل والحب ، والخير والرحمة ، والسلام والتفاؤل . وهو أكثر شعوراً من غيره بلذة الإعراب عن النفس ، ومشاعرها المكبوتة ، وعواطفها المدفونة ، وقوة شعورها المتدفق ، وما فى طواياها من لوعة حزن قد يكون أعمق من أن تفيض لأجله الدموع ، ومن نشوة فرح قد يكون أعظم من أن يعبر عنه باللغة .

وعمل الشاعر فى أَثَرِه الفنى هو عمل المتصوف المتعبد ، وهو عمل الموسيقى ، أو المصور ، أو الممثل ، أو النحات ، أو المغنى ، حينما يعكفون على إبداع أروع آثارهم الفنية .

والشعر هو كما يعرفونه «حديث الذكريات» ، ومن ثم كان الشعر أقدر لغة على الإيحاء والتأثير والسحر ، والشاعر إنما يعبر عن تجاربه الشعرية العميقة ، تعبيراً له أهميته وأثره وقيمته الأدبية ، ويكفى أنه يتمثل فى مخيلة القارىء صوراً مفعمة بالحركة والنشاط، وألواناً عدة من الوحى والإلهام والرسالة ، وهذا الشعر يزيد جمالاً وروعة حينما يكون لساناً مبيناً عن النفس الإنسانية ، معبراً عن حياة الناس وآمالهم وأحزانهم وأفراحهم فيها تعبيراً صادقاً واضحاً ، قويًّا جميلاً . .

وإذا كانت مقدرة الشاعر ذى التأمل والعاطفة على التعبير عما يجول بنفسه الدقيقة

الإحساس تعبيرًا جميلاً مستلهماً من الطبيعة والحياة ، إذا كان ذلك يسمى شعرًا ، فإن ماركز فى النفس البشرية من فطرة النقد قد صاحب الشعر ولازمه طول الحياة ، ووجهه طوال العصور المختلفة .

رأى أفلاطون فى الشعر :

هاجم «أفلاطون» الشعر والشعراء هجوماً قويًا حرًا ، وهاجم فى جمهوريته «هوميروس» و«هسيود» ، وسواهما بعنف وحدة ، حتى قال عن الإلياذة إنه يجب حظرها فى دولتنا ، سواء صيغت فى قالب الحقيقة أو المجاز ، لأن الطفل لا يميز بين الحقيقة والمجاز ، وقرر وجوب حذف بعض أبيات «هوميروس» التى تصف العالم الآخر، لا لأنه ينكر شاعريتها ، بل لأنه يخشى أن تؤثر فى الأمة ، فيخشى الناس الموت، وينفرون من القتال ، ويصيرون جبناء . كما قرر أنه لا يبيح الشعر التقليدى بأية حال من الأحوال ، وأن المقلد لا يعرف علماً ، ولا يملك رأيًا صحيحًا .

وقد أثمر هذا النقد المر فى توجيه الشعر اليونانى القديم توجيهًا قويًا مثمرًا ، لأن قوة الناقد الأدبى يليها ظهور حركة أدبية ناهضة .

نقد أرسطو للشعر :

وكان «أرسطو» فى نقده للشعر عالماً وفيلسوفا ، دقيق الملاحظة للطبيعة والفن ، كما كان أول زعماء المدرسة الفكرية أو الاتباعية فى النقد . وكان يرى أن الشعر فرع من التقليد والمحاكاة للحياة والطبيعة . كما كان يرجع فى نقده إلى حكم الفكر لا العاطفة .

وأرسطو أول ناقد نظر إلى النقد كعلم ، وسن نظرية للشعر جرى عليها فى نقده [1]، فرأى أن الشعر ـ مثل سائر الفنون ـ تقليد أو محاكاة للطبيعة والإنسان ، ثم قسمه إلى أنواع ثلاثة : غنائى ، وقصصى ، وتمثيلى . ووضع لكل هذه حدودًا ومكاناً فى العمل الأدبى . وظلت نظريته سائدة ذائعة . . ومذهب «أرسطو» فى النقد يخالف آراء مدرسة الشعوريين ، وقد تأثر به «قدامة» فيمن تأثر من النقاد . أما عبد القاهر الجرجانى فقد سبق بمذهبه فى النقد مدرسة الرومانتيكيين فى فرنسا ، التى حاربت نظرة الكلاسيكيين

---

(١) راجع قواعد النقد الأدبى لاسل كرومبى فى تحليل نظرية أرسطو فى النقد .

الموروثة إلى النقد كعلم له أصوله ومناهجه وقواعده ، ورجعت إلى الشعور والعاطفة والنفس فى أحكام النقد ، وإلى هذا نادى «سانت بيف» فى قوله «ليس هناك قواعد تخلق الكاتب الكلاسيكى» . وقوله : «النقد لايمكن أن يصبح علماً موضوعيًّا ، وسيبقى فنا دقيقاً فى يد من يحاولون استخدامه » ، ويقول « جيل ليمتر» : « إننا نحكم بالجودة على ما نحب ، أى أننا نرى حسناً ما نحب» . . أما «تين» الناقد الفرنسى فكان يعد النقد الأدبى علمًا يسير على مناهج مدروسة .

وبين عبد القاهر الجرجانى صاحب «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز» ومدرسة الشعوريين فى النقد والحكم على الشعر والشعراء شبه واضح ظاهر . .

ويقول «كروتشيه» : على الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبد لا موقف الناصح .

ويقول ميخائل نعيمة : أنا أبحث فى كل شعر عن نسمة الحياة ، فإذا عثرت عليها أيقنت أنه شعر ، ومتى أيقنت أخذت أميزه باتساع مداه ، بعمقه ، بعلوه ، بانفراط أرجائه ، وبعد ذلك كله أفحص عن سرواله الخارجى .

ويقول مندور : لا نستطيع أن نتطلع إلى تعريف أو تقدير أثر أدبى أو قوته ، مالم نعرض أنفسنا أولاً لتأثيره ، تعريضًا مباشرًا ، تعريضاً ساذجاً .

ويقول نزار قبانى : علينا أن نقرأ القصيدة كما ننظر إلى القمر بطفولة وعفوية واستغراق .

ويقول أبو ماضى فى مقدمته لديوان «نعمة الحاج» : السر فى المعانى لا فى المبانى . على أن المعنى الجميل يستلزم المبنى الجميل .

ويقول العقاد : إن شرط الأديب والشاعر أن يكون صاحب موهبة فى نفسه وعقله ، لا فى لسانه فقط .

الحكم على القصيدة :

إن الحكم على قصيدة ما هو نقد لها ، والنقد تمييز أو حكم ، وإن كان البعض يرى أن النقد تفسير وتوضيح دون إبداء حكم ، وآخرون يرون أن النقد تقدير القيم التى

ينطوى عليها العمل الأدبى : من قيمة جمالية ، أو قيمة فكرية ، أو انفعالية ، أو خلقية [1] . ومن النقاد من يسير فى نقده على المنهج التفسيرى الذى يعتمد تفسير العمل الأدبى وتوضيحه ، وشرحه والإبانة عنه ، تفسيره من داخله أو تسليط أضواء خارجية عليه ، دون إلقاء أحكام عليه[2] . ومنهم من يسير على المنهج التحليلى الداخلى الذى يقتصر على تحليل العمل الأدبى وما فيه من مجازات وصور ورموز وإيقاعات وما إليها [3]، والنقد العربى فى جملته يسير على هذا المنهج[4] . . ومنهم من يحلل الأثر الأدبى تحليلاً خارجيًّا من الناحية التاريخية أو السيكلوجية ، فينظر إلى المؤثرات الخارجية التى تكوَّن فيها العمل الأدبى ، وإلى البيئة التى ترعرع فيها ، وإلى تاريخ حياة مؤلفه[5] . . ومنهم من يوجه اهتمامه إلى القيمة الفكرية أو الخلقية أو الانفعالية أو الإنسانية للعمل الأدبى . ومنهم من يوجه نظره إلى العنصر الجمالى والقيمى[6].

ومذاهب النقد تتفاوت بين المذهب اللغوى أو البلاغى ، والمذهب الفنى الذى يهتم بتجربة الشاعر وانفعاله وخياله ومعانيه وموسيقاه وأسلوبه وصياغته ، والمذهب الواقعى الذى لايدخل فى اعتباره إلا الموضوع ومدى اهتمامه بالحياة والمجتمع والناس .

فالمذهب اللغوى فى النقد ينظر فى الشعر إلى نحوه وصرفه وعروضه وبيانه وبديعه ، وفى بعض الأحيان إلى معانيه[7] وهو نقد ذاتى فى أغلب الأمر ، أو لغوى أو بلاغى ، يغفل عن التجربة الشعرية ، والصياغة الفنية [8] وهو المذهب الذى سار عليه أغلب النقاد القدامى .

---

(١) ص ٥ النقد الأدبى للسحرتى .

(٢) والنقاد المفسرون : منهم من يقصر اهتمامه على ما فى العمل الأدبى من متعة ، أى ينظرون إليه فى ذاته لا إلى أثره ، وهؤلاء جماعة «الفن للفن» ، ومنهم الشاعر الفرنسى «بودلير» والأديب الإنجليزى «أوسكار وايلد» ، ومنهم من يضمن تفسيره ما يحوى العمل من بلاغة ، وما يضم من أفكار ومعان أولية أو مجازية ، وهى معنى المعنى .

(٣) ص ٦ النقد الأدبى للسحرتى .

(٤) ص ٦٠ المرجع السابق .

(٥) ص ١٦٢ المرجع نفسه .

(٦) ص ١٦٣ المرجع نفسه .

(٧) ص ١٩ الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث للسحرتى ـ ط ١٩٤٨ .

(٨) ص ٢١ المرجع السابق .

والنقاد وفق المذهب الفنى فى النقد يلقون اهتمامهم إلى التجربة الشعرية والانفعال والخيال والمعنى والموسيقى والأسلوب والصياغة . والذى استقر عليه رأى النقاد الإنجليز أن القيمة الفنية لكل قصيدة تنحصر فى تواؤم التجربة الشعرية مع صياغة هذه التجربة[1] ، والمقياس الفنى العام للحكم على القصيدة هو التوفيق فى تأدية التجربة تأدية حية صادقة قوية[2] ، فالشاعر الحق من ينقل القارىء إلى جَوِّه [3] . وينبغى أن يكون للقصيدة سحر فتجتذب شعور السامع [4].

وأما المذهب الواقعى فى النقد فإنه ينظر إلى الموضوع نظرة جدية ، فإذا كان الموضوع لا يهتم بالحياة وأحداثها وآلام الناس وآمالهم فهو فن ردىء ، وإلا فهو جيد بليغ[5] . وفى «فن الشعر لهوراس» يقول هوراس : غاية الشعر إما الإفادة أو الإمتاع أو إثارة اللذة وشرح عِبَرِ الحياة فى آنٍ واحد[6] . وظاهر أنه لاينظر إلى القيمة الواقعية وحدها ، وإنما ينظر مع ذلك إلى الجمال الفنى أيضاً . . ويقول السحرتى : إننا نطالب النقاد بتقييم الشعر تقيماً موضوعيًّا فنيًّا ، والنظر إلى القصيدة فى ذاته لا إلى عقيدة قائله[7] .

على أن المناهج مختلفة فى النظر إلى الشعر ونقده ، فالنقاد العرب القدامى يرجعون إلى اللفظ والأسلوب والمعنى والوزن والقافية ، كما فعل قدامة وأبو هلال وابن رشيق وابن سنان ، ومن قبلهم ابن سلام والجاحظ وابن قتيبة ، ثم تلاهم الآمدى والقاضى الجُرجانى ويذكر أديب[8] أن النقد لا يرجع فيه إلى الأفكار والأخيلة بل الأسلوب .

وكان البلاغيون العرب يدورون فى نقدهم للشعر حول أسرار البلاغة مِنْ وَصْلٍ وفَصْل ، وتقديم وتأخير ، وذكر وخلافه ، وتشبيه واستعارة ، ومجاز وكناية ، وطباق

---

(١) ص ٧ المرجع نفسه .

(٢) ص ٦١ النقد الأدبى من خلال تجاربى ، ٢٤ الشعر المعاصر .

(٣) ص ٢٩ الشعر المعاصر .

(٤) ص ٧٦ فن الشعر لهوراس .

(٥) راجع ص ١١ الشعر المعاصر للسحرتى .

(٦) ص ٨٨ فن الشعر لهوراس .

(٧) ص ٢٠ شعر اليوم ، نشر رابطة الأدب الحديث .

(٨) سيد نوفل ـ مجلة الرسالة .

وجناس ، ومقابلة وتورية إلى غير ذلك . وشيخ النقاد والبلاغيين هو عبد القاهر الجرجانى الذى يعتبر النقد ذاتيًا ، بعكس قُدامة الذى يعتبره موضوعيًا .

والباقلانى فى «إعجاز القرآن» ، ومِن بعده ابن الأثير فى «المثل السائر» انفردا بنقد قصائد كاملة .

وفى القرن العشرين قام جماعة من الأدباء فى مصر يدعون إلى مذاهب جديدة فى نقد الشعر والشعراء ، بعضها يرجع إلى مذاهب النقاد العرب القدامى ، وبعضها يرجع إلى مذاهب الغربيين فى نقد الشعر ، وحدد فريق منهم عناصر الشعر تحديدا مُفصلا : من العاطفة والخيال ، والفكرة والأسلوب . ونقدوا الشعر على أساسها . . أما طه حسين فقد عرض فى صدر كتابه «الأدب الجاهلى» مقاييس تصلح أن تكون مقاييس للنقد الأدبى ، ومن بينها المقياس الأدبى ، والمقياس التاريخى ، والمقياس السياسى ، وهى مقاييس للنقاد الغربيين فى التاريخ الأدبى ، ولقد حَكَّمَ مذهب ديكارت فى الشك فى أحكامه على الشعراء الجاهليين ، فنقد شعر العصر الجاهلى نقدًا قائماً على الشك فى كل شىء ، وقد بنى على هذا الشك نظريته فى انتحال الشعر الجاهلى . . ونقد العقاد ابن الرومى نقدًا تأثر فيه بالتحليل النفسى والطريقة التاريخية . ونقد رمزى مفتاح العقاد فى كتاب «رسائل النقد» نقدًا تأثر فيه بالدراسات النفسية . ويقسم بعض الأدباء المعاصرين مناهج النقد إلى ثلاثة : المنهج الفنى ، والتاريخى ، والنفسى ، ويرى أنه من مجموعة هذه المناهج قد ينشأ لنا منهج أدبى كامل للنقد .

ويرى بعض الأدباء المعاصرين أن تسود النزعة العلمية فى النقد ، وأن يتصل النقد اتصالاً قوياً بالعلوم الجديدة ، من أمثال علم الجمال ، وعلم الاجتماع ، وعلم النفس . وقد سبق أن تحدثنا بالتفصيل عن ذلك .

وهذه المذاهب المختلفة لها مظهرها فى نقد العصر الحديث ، وتطل بصور مختلفة فى كتاب «الديوان» للعقاد والمازنى ، وكتاب «على السَّفُّود» للرافعى ، وكتاب «رسائل النقد» لرمزى مفتاح ، و«حافظ وشوقى» لطه حسين ، وسواها . كما تظهر فيما كتبه الدكتور أحمد زكى أبو شادى عن النقد والشعر من دراسات خصبة ممتعة فى مقدمات دواوينه المختلفة ، وفى مجلته «أبولُّو» . وقد اختلفت الأحكام النقدية عندنا اختلافاً

شديدًا، ومن مظاهر ذلك اختلاف أدبائنا فى شوقى وحافظ ، فالدكتور طه حسين يقول عنهما : إنهما لم يبلغا من التفوق ما كنت أحب لهما وأتمنى للشعر العربى الحديث ، ولكن لاينبغى أن نلومهما فى ذلك ، فلم يكن هذان الشاعران إلا مرآتين صادقتين للعصر الذى عاشا فيه ، وقد أدَّيا ما ألهمهما هذا العصر فأحسنا الأداء . . ويرى العقاد أن اسم الشاعر يشير إلى تعريفه ، فهو من يَشعر ويُشعر . وقال عن حافظ : «يعجبنى منه ذاك الجلال ، وإن كنت أعتقد أن الجلال الظاهر لا يتطلب من شعرائه سمواً فى المشاعر ، أو أفضلية لها على شعراء الجمال . وكان يعيب «رسميات» شوقى أو تقليدياته دائماً .

الحكـم فى النص الأدبـى

-١-

ما أكثر ما يرجع الأديب والناقد إلى حكم الذوق الأدبى ، أو يستدل به فى قضايا الأدب والنقد ، أو يجادل به حكم المخالفين لرأيه وقضائه فى مشكلات الفن والنقد . . إن مرجع الأحكام فى الأدب إنما هو إلى ذوق الناقد ، فالنقد هو فن دراسة النصوص الأدبية ، والتمييز بين الأساليب المختلفة ، وأداة التمييز هو الذوق الأدبى الذى يميز بين نص ونص ، وأسلوب وأسلوب ، ولفظة ولفظة . . فما هو هذا الذوق الأدبى ؟

لقد رجع النقاد العرب إلى هذا الذوق فى الحكم على النصوص وعلى الأدباء ، وإن كانوا لم يستطيعوا تحديده . يقول ابن سلام الجُمَحى البصرى الناقد المتوفى عام ٢٢١هـ فى مقدمة كتابه «طبقات الشعراء» : قال قائل لخلف الأحمر (توفى عام ١٨١هـ) : إذا سمعتُ أنا بالشعر واستحسنته ، فما أبالى ما قلت فيه أنت وأصحابك ، فقال له خلف : إذا أخذت أنت درهمًا واستحسنته فقال لك الصراف : إنه ردىء ، هل ينفعك استحسانك له ؟ .

ومعنى ذلك أن الحكم الأدبى مرجعه إلى ذوق الناقد الخبير البصير بأساليب الكلام، ولفظة «النقد» تشير إلى ذلك كله . . وفى ذلك يقول ابن سلام أيضاً : للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات[١] . ويؤكد ابن سلام ضرورة المران والدربة فى تكوين الذوق فيقول[٢] : « إن كثرة المدارسة لتعدى على العلم» . والذى قرره ابن سلام هو ما انتهى إليه الغربيون فى حقيقة النقد الأدبى ، يقول «لانسون » عميد النقد الموضوعى فى فرنسا : «إذا كان النص الأدبى يختلف عن الوثيقة

---

(١) مقدمة كتاب «طبقات الشعراء» لابن سلام ص ٥ .

(٢) المرجع السابق .

التاريخية ، بما يشير لدينا من استجابات فنية وعاطفية ، فإنه يكون من الغرابة والتناقض أن ندل على هذا الفارق فى تعريف الأدب ، ثم لا نحسب له حساباً فى المنهج ، ففى الأدب لايمكن أن يحل شىء محل التذوق »[1].

وذهب الآمدى (المتوفى عام ٣٧١ هـ) فى كتابه «الموازنة» إلى ما ذهب إليه ابن سلام، فقرر أن مرجع الأمر فى الأدب إلى الذوق ، وهذا الذوق ، يتكون بالدربة ثم التجربة وطول الملابسة . وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته ، وقلت دربته . حكى إسحاق الموصلى ، قال : قال لى المعتصم : أخبرنى عن معرفة النغم وبينها لى . فقلت له : إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة[2]» . ويذكر الآمدى أن الناقد لا يستطيع أن يأتيك فى النقد بعلة قاطعة ولا حجة باهرة ، وهذا هو رأى لانسون الذى يقول : إننا نكون أكثر تمشياً مع الروح العلمية بإقرارنا بوجود التأثرية فى دراستنا ، وما دامت التأثرية هى المنهج الوحيد الذى يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها فلنستخدمه فى ذلك صراحة[3] . وهو يعنى استخدام الذوق الأدبى فى أحكامنا على الأدب .

وإذا كان حكم الذوق أو النقد التأثرى هو المنهج الوحيد فى الحكم الأدبى كما يرى الآمدى ولانسون ، فإن صبغ النقد بالأحكام العلمية باقتباس النظريات المختلفة له من علم الجمال والنفس والاجتماع أمر لايمكن أن يؤدى إلى غاية . وفى ذلك يقول «لانسون» أيضاً : إن التجربة قد حكمت بفشل تلك المحاولات[4] وإذا فكرنا فى مناهج العلوم فيجب أن يكون ذلك لإثارة ضمائرنا أكثر من أن يكون لبناء معارفنا[5] . فالنقد إذن شىء مستقل عن كل علم آخر ، لأن قوامه الذوق ، ومنهجه هو التأثرية ، وليس شيئاً موضوعيًّا على الراجح يكون مرجعه نظريات العلوم المختلفة . وأقدر الناس على النقد هم الأدباء والشعراء لا العلماء ، ولقد سأل عبيد الله بن عبد الله بن طاهر

---

(١) ص ١٣٠ فى الميزان الجديد للدكتور مندور .

(٢) ص ١٧٦ الموازنة للآمدى .

(٣) ص ١٣١ فى الميزان الجديد .

(٤) ص ١٣٢ المرجع السابق.

(٥) ص ١٣٣ المرجع نفسه .

(توفى عام ٣٠٠هـ) الشاعر البحترى (توفى عام ٢٨٤هـ) : مسلم أشعر أم أبو نواس؟ فقال له : أبو نواس . فقال عبيد الله : إن أبا العباس (يعنى ثعلباً المتوفى عام ٢٩١ هـ) لا يوافقك على هذا . فقال البحترى : ليس هذا من عِلْم ثعلب وأضرابه ، ممن يحيط بالشعر ولا يقوله ، وإنما يعرف الشعر من دفِعَ إلى مَضَايِقه [١].

ورَأْى ابن سلام والآمدى فى الذوق هو رأى القاضى أبى الحسن على بن عبد العزيز الجرجانى صاحب «الوساطة بين المتنبى وخصومه» (المتوفى عام ٣٩٢هـ على أرجح الآراء) حيث يرى أن الذوق هو مرد الحكم فى الأدب ، وأنه يُكتَسب بصحة الطبع وإدمان الرياضة [٢]. وكذلك صنع ابن طباطبا (المتوفى عام ٣١١هـ) فى كتابه (عِيار الشعر) ، فذهب إلى أن الذوق إذا استحسن أو استهجن فلأسباب فى نفس الكلام والشعر [٣].

ويقول المرزوقى (م ٤١١هـ) فى شرحه على الحماسة فى الذوق وصعوبة تعليل أحكامه الأدبية : إن ما يختاره الناقد قد يتفق فيه ما لو سُئل عن سبب اختياره إياه وعن الدلالة عليه لم يمكنه فى الجواب إلا أن يقول : هذا يوافق طبعى ، أو أرجعُ إلى غيرى ممن له الدربة والعلم بمثله ، فإنه يحكم بمثل حكمى [٤].

ومثل ذلك يقول عبد القاهر الجرجانى (م٤٧١هـ) : « اعلم أنه لا يصادف القول فى هذا الباب موقعاً من السامع ، ولا يجد لديه قبولا ، حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة ، وحتى يكون ممن تحدثه نفسه بأن لما يومىء إليه من الحسن واللطف أصلاً ، وحتى يختلف الكلام عليه عند تأمل الكلام ، فيجد الأريحية تارة ، ويعرى منها تارة أخرى [٥]، فعبد القاهر يرى أن النقد يجب أن يكون فناً طليقاً ، لايخضع إلا لحكم الذوق الأدبى السليم ، والملكات الفنية الخالصة . وقد سبق عبد القاهر بمذهبه فى النقد مدرسة الرومانتيكيين فى فرنسا ، والتى حاربت نظرة الكلاسيكيين إلى النقد كعلم

---

(١) ص ٤ و ٥ رسالة الكشف عن مساوىء شعر المتنبى ، للصاحب بن عباد .
(٢) ص ٣١٠ الوساطة بين المتنبى وخصومه .
(٣) ص ١٤ عيار الشعر .
(٤) ص ١٥ ج ١ شرح ديوان الحماسة للمرزوقى .
(٥) ص ٣٣٥ دلائل الإعجاز .

له أصوله ومناهجه وقواعده ، ورجعت إلى الشعور والعاطفة والنفس فى أحكام النقد . وإلى هذا نادى «سانت بيف» فى قوله : « ليس هناك قواعد تخلق الكاتب الكلاسيكى » ، وقوله : «النقد لايمكن أن يصبح علماً موضوعيًا ، وسيبقى فنًا دقيقًا فى يد مَنْ يحاولون استخدامه ويقول « جول ليمتر» : « إننا نحكم بالجودة على ما نحب ، أى أننا نرى حسناً ما نحب» . وأما «تين» الناقد الفرنسى فكان يعتبر النقد الأدبى علماً يسير على مناهج مدروسة ، وهو فى ذلك يشبه قُدامَة من بين النقاد العرب . ويقول عبد القاهر أيضاً فى ذلك وفى الذوق الأدبى وأهميته فى الحكم على الأدب والأدباء [1]: إن المزايا التى تحتاج أن تعلمهم مكانها ، وتصور لهم شأنها ، أمور خفية ، ومعان روحانية أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها ، وتحدث له علماً بها ، حتى يكون مُهَيَّئًا لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون لها ذوق وقريحة ، يجد لهما فى نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة ، ومن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر ، فرق بين موقع شىء منها وشىء .

وعبد القاهر يبدأ بنظرية فلسفية فى اللغة ثم ينتهى إلى الذوق الشخصى الذى هو المرجع الأخير فى دراسة الأدب[2] ، وكذلك يعتمد ابن الأثير صاحب كتاب المثل السائر (المتوفى عام ٦٣٧ هـ) على الذوق ، حتى ليرى أن مدار علم البيان على حكم الذوق . الذى هو أنفع من ذوق التعليم [3].

أما ابن خلدون فيفسر الذوق بحصول ملكة البلاغة للسان ، ويقول : إنه قد استعير لهذه الملكة عندما ترسخ وتستقر اسم الذوق[4] . ويؤكد ابن خلدون (المتوفى عام ٨٠٨ هـ) أن هذه الملكة إنما تحصل بالمُمارسَة والاعتبار والتكرير لكلام العرب .

- ٢ -

هذا هو رأى القدماء فى الذوق وتحديدهم لمعناه ، أما المعاصرون فيذهبون إلى أن

---

(١) ص ٣٤٣ و ٣٤٤ دلائل الإعجاز .

(٢) ص ١٦١ فى الميزان الجديد لمندور .

(٣) ص ٣ المثل السائر .

(٤) ص ٦٤٣ المقدمة لابن خلدون ، مطبعة التقدم .

الذوق قوة يُقَدِّرُ بها الأثر الفنى ، وهو ذلك الاستعداد الفطرى المكتسب الذى نقدر به على تقدير الجمال والاستمتاع به ومحاكاته [١].

ويذهب أحمد ضيف إلى تحكيم الذوق العام واطراح الذوق الخاص فى الحكم الأدبى[٢].

ويقسم طه حسين[٣] ، الذوق إلى خاص وعام ويقول : إن هذين الذوقين هما اللذان يقضيان فى المسائل الأدبية ، وإن الحياة الفنية مزاج من هذين الذوقين . والذوق ملكة هى مزيج من العاطفة والعقل والحس[٤] والدرس ينميه .

ويختلف الذوق باختلاف البيئة والثقافة والعصر ومقدار التمرس بكلام العرب وبلاغتهم ، وبالموهبة الأدبية عند الناقد .

وقصة على بن الجهم الشاعر العباسى (م ٢٤٩ هـ) مع المتوكل معروفة ، حين جاء من البادية يمدح الخليفة بمثل قوله :

أنت كالكلب فى حِفاظِكَ للودِّ وكـالتَّيْسِ فى قِـراعِ الخطـوب

ولما عاش فى بغداد وتأثر بحضارتها عاد إليه ينشده قصيدته :

عيـون المهـا بين الرصافـة فالجسـر

جلبن الهـوى مـن حـين أدرى ولا أدرى

وبتأثير العصر قَدَّرَ الناس الصنعة البديعية فى القرن الثالث الهجرى ، كما قدر بعضهم الجانب الفكرى فى الشعر فى هذا القرن أيضًا ، حتى انبرى البحترى للرد عليهم فقال :

كلفتمونـا حـدود منطقـكم فى الشعـر ، يغنـى عـن صدقه كذبـه

---

(١) ص ٣٤٧ فى علم النفس لحامد عبد القادر .
(٢) ص ٩٢ مقدمة لدراسة بلاغة العرب .
(٣) حافظ وشوقى لطه حسين .
(٤) ص ١٢١ أسلوب النقد الأدبى للشايب .

ومما يدل على أثر التمرس بكلام العرب وبلاغاتهم فى الذوق وأحكامه النقدية قصة بشار ، حين أنشد بيته :

بكـــرا صاحبــى قبل الهجــير   إن ذاك النجـــاح فــى التبكــير

فقال له خلف الأحمر : لو قلت مكان «إن ذاك النجاح بكرا فالنجاح» ، كان أحسن وأليق بصنعة المحدثين . فأجابه بشار : إنما بنيتها إعرابية وحشية فقلت ما قلت، ولو قلت : « بكرا فالنجاح ، كان هذا من كلام المولدين ، ولا يشبه ذلك الكلام ، ولايدخل فى معنى القصيدة[1] .

- ٣ -

وباختلاف الذوق تختلف أحكام النقد اختلافاً كثيراً ، فنرى ابن قتيبة (المتوفى عام ٢٧٦ هـ) يعيب فى كتابه الشعر والشعراء أبيات كثير :

ولما قضينا مـن منى كـل حاجة   ومسـح بالأركـان مـن هـو ماسـح

وشدت على دهـم المطايـا رحـالنا   ولم ينظـر الغـادى الـذى هو رائح

أخذنـا بأطـراف الأحـاديث بيننا   وسالت بـأعناق المطـى الأباطـح

وكذلك صنع أبو هلال العسكرى . أما ابن جنى فى الخصائص وعبد القاهر فى أسرار البلاغة فيرفعان من منزلتها فى البلاغة . ومن مثل الاختلاف فى الحكم على الشعر قول الشاعر المصرى إبراهيم ناجى (توفى فى ٢٥ مارس ١٩٥٣) وذلك من قصيدة له بعنوان «قلب راقصة»[2] :

أمسـيت أشكـو الضيـق والأينـا   مستغرقـاً فــى الفكـر والســأم

فمضـيت لا أدرى إلى أينـــــا   ومشـيت حيث تجرنـى قـدمـى

فقد أعجب أبو شادى والسحرتى بالقصيدة وبالأبيات إعجابًا شديداً [3]، ولكن

---

(١) ج ١ : ص ٤٥ الإيضاح للقزوينى بشرح المؤلف .

(٢) ص ٣٦ ديوان وراء الغمام لناجى .

(٣) ص ٢٠٤ الشعر المعاصر للسحرتى .

الدكتور طه حسين يرى أنها من الكلام المألوف الذى شبع منه الناس[1] ، وينقد البيت الثانى لأنه لا يعجبه أسلوب «تجرنى قدمى» لأن المرء يجرُّ قدمه وهى لا تجره ، ويرد السحرتى على هذا بأن العبارة تصوير شعرى بديع للسأمان المتحير الذى تجره قدمه لشرود عقله حتى تصبح قدمه هى المسيرة له . ويتابع عبد الوهاب حمودة طـه حسين فى نقد العبارة ويرد على دفاع السحرتى السابق بأنه كيف يستقيم الاستغراق فى الفكر مع السأم، ويقول : أول ما يصادفك من هذه الألفاظ الابتذال والسوقية ، ثم انظر إلى هذه الصورة التى لا تلائم شعرًا ولا لغة ، فالقدم لا تجر صاحبها وإنما تحمله ، وإنما يجر صاحب القدم قدمه [2]. ويدافع السحرتى عن القصيدة بأنها رائعة فى عواطفها وانفعالاتها المتنوعة وفى جمال صياغتها وخفة أسلوبها ، ويقول : إن الدكتور طه تجاهل ما يشع فى هذا الشعر من عاطفة رائعة ، وانفعالات وثابة ، وأسلوب فنى ، وموسيقى ارتكازية [3].

والخلاف الأدبى حول مذاهب الكلاسيكيين والرومانتيكيين ومناهجهم فى التعبير والأساليب والتصوير كثيرة ومتناقضة .

واختلاف أحكام النقد التى كتبت حول الشعراء المحدثين والمعاصرين ، وتباين أذواق النقاد تبايناً شديداً فى منازلهم الأدبية أمر ظاهر الوضوح . ومن مثل اختلاف النقاد حول أدبائنا وشعرائنا اختلافهم فى شوقى وحافظ اختلافاً كثيرًا ، فطه حسين يقول عنهما : إنهما لم يبلغا من التفوق ما كنت أحب لهما ، وأتمنى للشعر العربى الحديث، ولكن لا ينبغى أن نلومهما فى ذلك ، فلم يكونا إلا مرآتين صادقتين للعصر الذى عاشا فيه ، وقد أديا ما ألهمهما هذا العصر فأحسنا الأداء ، وكان يفضل (مطران) عليهما .

والعقاد يرى أن الشعر يقاس بمقاييس ثلاثة : أولها : أن الشعر قيمة إنسانية قبل أن يكون قيمة لفظية أو صناعية ، فيحتفظ الشعر بقيمته الكبرى إذا ترجم إلى جميع اللغات ، وثانيها : أن الشعر تعبير عن نفس صاحبه ، فالشاعر الذى لا يعبر عن

---

(١) ج ٣ : ص ١٧١ حديث الأربعاء .

(٢) ص ١٣٥ التجديد فى الأدب المصرى الحديث .

(٣) ص ٢٠٤ و ٢٠٥ الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث للسحرتى .

نفسه صانعٌ وليس ذا شخصية أدبية . وثالثها : أن القصيدة بنية حية وليست أجزاءً متناثرة يجمعها الوزن والقافية . وحَكَّمَ العقادُ هذه المقاييس الثلاثة فى شاعرية حافظ وشوقى ، ونفى عن شوقى الشاعرية ، ورأى أن حافظاً أشعر ، ولكنَّ شوقيًّا أقدر [١].

وذهب بعض النقاد إلى أن شوقيًّا فى العصر الحديث مثل المتنبى فى القرن الرابع ، وفضله بعضهم على جميع الشعراء المعاصرين .

- ٤ -

ويصر أهل كل فن على أن هناك حاسة سادسة تولد مع الطفل ، بها يدرك ما فى الصورة من جمال ، وما فى الموسيقى من سحر ، كما يتذوق بها ما فى الشعر من حسن الخيال ، وجودة التصوير ، وهم مع هذا يرون أن التجارب الخاصة وتأثيرات البيئة مما قد يساعد على نمو هذه الحاسة وإرهافها . وللمسألة فى رأيهم ناحيتان : الأولى فطرية نشترك فيها جميعًا إلى حد كبير ، والناحية الثانية مكتسبة ، وهى تلك التى تتكون فينا كأثر مباشر لتجاربنا الخاصة فى البيئة .

وهناك فريق آخر من أهل الفن يرون أن الإحساس بالجمال أمر اعتبارى شخصى نختلف فيه اختلافاً بيناً ، ولا نكاد نصل فيه إلى مقاييس مشتركة . . وجعل الأمر فى الإحساس الفنى بالجمال راجعاً إلى الدربة والذكاء العام أكثر من أى شىء آخر ، لا إلى ما يسمونه بالغريزة والفطرة ، أرجح [٢].

وأحكام النقاد على الجمال تختلف ، ولابد أن تختلف كما يقول «برك» مادامت الأذواق والثقافات مختلفة [٣].

والشعور بالجمال يعلله علماء النفس بعلل كثيرة ، فبعضهم يرجعه إلى التأثير النفسى السيكولوجى الذى تحدثه ألوان الجمال فينا ، وعبد القاهر الجرجانى فى الأسرار والدلائل يميل إلى ذلك ، والبعض الآخر يرجعه إلى ما تحدثه ألوان الجمال من الأثر فى النفس من ذكريات ومسرات وأشجان عميقة من تداعى المعانى فى العقل ، وآخرون منهم ينفون

---

(١) ج ٣ ص ٢٨ قصة الأدب المعاصر .

(٢) ص ٥ وما بعدها ـ موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس .

(٣) فيض الخاطر لأحمد أمين ـ ص ٢٥٩ ـ ٢٦٢ ، مجلة الثقافة ، السنة السابعة (١٩٤٥) العدد ٣٤٥ .

ارتباط الفن بالجمال لأنه مرتبط بالتعبير عن الانفعالات ، وآخرون يقفون نحو ألوان الجمال موقفاً عقليًا نقديًا أكثر منه انفعاليًا [1].

وبعد فإن الذوق منحة إلهية فى نفس الأديب ، وموهبة متميزة فى وجدانه ، وبه يستطيع التمييز والتفضيل والتقييم ، وهو وحده القاضى فى مسائل الأدب ومشكلاته وبدونه يتعسر الفهم ، بل يتعذر الحكم .

وحتى اليوم لا نستطيع أن نحدد هذا الذوق الأدبى تحديدًا دقيقاً متميزًا ، لأن أثر الله فى الإنسان كثيرًا ما يعجز الإنسان عن فهمه وتصوره وإدراكه .

---

(١) ص ٦ التجديد فى الأدب المصرى الحديث ـ عبد الوهاب حمودة .

الفصل الثانى
عناصر الأثر الأدبى

للأثر الأدبى ، الذى نقرؤه فنرضى عليه أحياناً ، ونسخط عليه أحياناً أخرى ، والذى يؤثر فينا تأثيراً قويًا ، فيؤجج مشاعرنا ، ويثير يقظتنا الفكرية والروحية والأدبية ، ويبعث فينا الحماسة والشجاعة وحب الجمال وتذوقه وتعشق المثل الأعلى والسعى إليه - لهذا الأثر الأدبى ، أو بعبارة أخرى : لكل أثر أدبى ، عناصر ومقومات يتألف منها ، ويستمد روحه من كيانها ، ويعمل عمله فى النفوس والألباب عن طريقها .

ولقد كان القدماء يرجعون هذه العناصر إلى المعنى حيناً ، وإلى اللفظ حيناً آخر ، وإليهما معاً فى أحيان كثيرة ، وكان الجاحظ يرى العنصر الفعال فى البلاغة الأدبية هو النظم والأسلوب ، وعلى نهجه سار عبد القاهر الجرجانى ، أما ابن قتيبة فجعل الجمال الأدبى راجعًا إما إلى اللفظ أو المعنى أو إليهما جميعاً ، فإنْ خلا النص الأدبى من جمال اللفظ أو المعنى أو منهما معاً كان أثراً ميتاً لا أهمية له . وأما قدامة فقد درس الشعر وجعل عناصره : اللفظ والمعنى والوزن والقافية ، وعلى نهجه سار العسكرى ، وابن رشيق ، وابن سنان ، ويتلاقى معه فى أمور كثيرة ابن الأثير فى كتابه «المثل السائر» . أما النقاد المحدثون فيجعلون أصول الأثر الأدبى وعناصره فى : الأسلوب والمعنى والعاطفة والخيال ، ولسوف ندرسها ونحللها عنصرًا عنصرًا . . ولقد أحال النقاد المحدثون النقد إلى بحوث طويلة يحاولون فيها تلمس تلك العناصر فى النص الأدبى ، ومدى توفيق الأديب أو الشاعر فى تناولها .

١ - العاطفة ومنزلتها فى النص :

العاطفة ، أو الانفعال[1] فى فن الشعر ، نعنى بها الحالة التى تتشبع فيها نفس

(١) ليست العاطفة هى التجربة الشعرية ، لأن التجربة بداية لعملية الخلق الفنى ، وهى حالة نفسية تشترك العاطفة وغيرها فى تخميرها .

الأديب والشاعر بموضوع أو فكرة أو مشاهدة ، وتؤثر فيه تأثيرًا قويًا يدفعه إلى التعبير عن مشاعره والإعراب عما يجول بخلده . . على أن الانفعالات المختلفة من غضب وخوف وفرح ورضا وأمل وألم إنما هى حالات وجدانية سريعة الزوال ،بيد أن هذه الحالات الوجدانية البسيطة قد تتركب وتستمر وتطبع صاحبها بطابع خاص ، وتركز فيه الاستعداد لحب شيء أو كرهه . فتكوين هذا الوجدان ونشوء هذا الاستعداد هو ما يطلق عليه كلمة عاطفة ، فالعواطف إذن حالات وجدانية مركبة ، إذ تستثار بنمو العاطفة جملة انفعالات مختلفة تظهر كل واحدة منها حسب الظروف والأحوال ، كما فى عاطفة الحب مثلاً التى ينشأ عنها الفرح بلقاء الحبيب والحزن لفراقه والشوق لرؤيته والسرور بسروره . والعاطفة تبدأ نحو شيء أو شخص ثم تتدرج فتظهر نحو معنى مجرد، كحب الحرية ، أو العلم والفن مثلاً ، وككراهية الظلم والاستبداد ، وهى التى تطبع الإنسان بطابع خاص ، وتوجه مجهوده وتسوقه لعمل معين ، ومن العواطف ما يسمو بالنفس ، كحب الفن والعلم والتضحية وما شابه ذلك .

فالعاطفة هى الا نفعال ، ولها أهميتها فى النص الأدبى ، فهى عنصر من أهم عناصره ولكن : أهى عاطفة القارىء أم الأديب ، أم عاطفة أبطال القصة والمسرحية ؟ إننا نريد كُلاً منها فى موضع من المواضع ، ومن جانب آخر فهناك شبه تلازم بينها ، ومع ذلك فلنجعل المقياس فى جانب القارىء، فالعاطفة الأدبية إذن هى تلك القوة التى يثيرها الأدب فينا نحن القراء [١].

والعواطف الأدبية كثيرة متعددة ، وإن كان أكثر النقاد لايعدون منها هاتين العاطفتين :

١ ـ العواطف الشخصية : كالحب ، والحقد ، والانتقام ، وحب الذات ، فهى لا يمكن أن تُوزن بالميزان الذى توزن به العواطف العامة ، كحب الخير للناس ، والإيثار، والتضحية ، والبذل ـ وأين قول أبى فراس الحمدانى :

معللتى بالوصـــل والموت دونــه إذا مــت ظمآنـا فــلا نـزل القطر

من قول المعرى :

(١) راجع أصول النقد الأدبى للشايب .

فـــلا هطلت عـــلى ولا بأرضى   سحـــائب ليس تنتظم البـلادا:

على أن العاطفة أو الانفعال الرفيع يرفع من قيمة القصيدة والانفعال النازل يهبط بقيمتها ، فليس الذى يُضَمِّن قصيدته انفعالات : الحب والطهر والأمل ، والفرح ، والهدوء ، والطمأنينة ، والجمال ، كمثل الذى يثير فيها انفعالات : الخوف ، والفزع ، واليأس ، والملل . ومن العاطفة الهابطة قصيدة «نهداك» للشاعر نزار قبانى التى يقول فيها :

سمراء صُبِّى نهدك الأسمر فى دنيا فمى

وقصيدة شهوة الموت لأبى شبكة :

ناقـــم عـــلى السمـــــاء   حاقـــد عـــلى البَشَـــــر

ساخـــط عـــلى القضـــاء   ثائـــر عـــلى القَـــــدَر

ومنها قصيدة العقاد (بمن تثق؟) التى يذم فيها الفضيلة ويمدح الرذيلة :

ثـــق بالرذيلـــة تلقهـــا   فى كـــل حـــى حاضـــرة

إن الفضيـــلة قلمـــا   تلقـــاك إلا عابـــرة

٢ ـ العواطف الأليمة التى تثير آلام القراء وتشعرهم بما ينغص حياتهم ، كالحسد ، والسخط ، واليأس ، والظلم ، لأن الأدب يدعو إلى البهجة والتفاؤل والفرح النفسى[١] .

ومن العواطف الأليمة قول المعرى :

ضحكنا وكان الضحك منا سفاهة   وحـق لسُكـان البسيطة أن يبكُـــوا

تُحطمنـــا الأيـــامُ حتى كأننـــا   زجـاج ولكـن لا يعـاد لـه سَبْـكُ

ويجب أن نفرق بين إثارة العاطفة الأليمة وبين تصوير الآلام الإنسانية ، فرواية البؤساء جميلة ، وكذلك العبرات ، والشاعر الذى يصور الألم ـ وهو انفعال نازل ـ

(١) راجع الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث للسحرتى .

قاصدًا إلى إثارة انفعال العطف والإشفاق والرحمة ، إنما يسجل انفعالاً له قيمته الأدبية ، كقصيدة (صحبة الآلام) لأبي شادي :

أضحك فى بؤسى فأحسب هاتئاً وهيهات أن يفشى لمرتقب سرى

والمأساة وإنْ صورت الحزن فإنها تعمل على تطهير النفس من الانفعالات المحزنة كما يقول أرسطو ، ولكن هناك بعض النقاد لا ينظرون إلا إلى القيمة الجمالية وحدها ، ورأيهم أن التجربة الجمالية لا تتقيد بانفعال سار أو غير سار ، فالقيمة فى التجربة الجمالية ذاتها كما يقول « مورون» فى كتابه (علم الجمال والسيكو لوجية) .

أما العواطف الأخرى فهى كلها عواطف أدبية ، وفى تحديدها ثلاثة آراء :

(أ) يقول رسكن : العواطف النبيلة هى : الحب ، والاحترام ، والإعجاب ، والفرح، وهذه هى مادة الإحساس الشعرى ، ولكن أين الطموح والقناعة والأمل وغيرها ؟

(ب) الإحساس الأدبى يرجع إلى أصل واحد هو الجمال أو إحساسه ، والجمال هو السرور بالأشياء ، ولكن مصدر الشعور بالجمال البصر والسمع ، أما ما وراءهما فلا يدخل فى ذلك .

(جـ) العواطف الأدبية ترجع إلى عاطفة عامة ، هى المشاركة الشعورية فى الحياة ، فكل ما يزيدنا شعورًا بالحياة وسلطاناً عليها يسبب لنا لذة وسرورًا ، فالإحساس بالجمال إحساس بالحياة كالحب والفرح والحماسة ، كذلك العواطف الخلقية كتقديس الواجب وحب الوفاء والصدق .

وهناك مسألة ذات أهمية ، هى أن كل ما يثير عواطف الجماهير والقراء لايدل على رفعة منزلة النص الأدبى وسموه ، فقد يشتهر الأدب الجنسى أكثر من غيره ، كما نرى فى القصص الجنسية اليوم ، ولا يدل ذلك على قيمة هذا الأدب وسموه . وللشهرة الأدبية أسباب منها : السمو ، والجدة ، وأن يتصل الأثر الأدبى بعواطف الجماهير ، وأن يصور هذا الأثر الأدبى كل حركة معاصرة سياسية ، أو اجتماعية ، أو ثقافية ، أو اقتصادية ، أو أدبية ، فيسجلها .

وللعاطفة الأدبية مقاييس منها :

١ ـ صدق العاطفة ، وذلك بأن يكون النص الأدبى منبعثاً عن انفعال صحيح غير زائف ، وأكثر شعر المدح فى الأدب العربى كانت تدفعه عاطفة الرغبة أو الرهبة حتى لا يتجلى فيه صدق عاطفة ، ومن ثم عابه واطرحه كثير من النقاد ، اللهم إلا الذين ينظرون إليه نظرة جمالية فحسب .

٢ ـ قوة العاطفة وروعتها ، وليس المراد بقوة العاطفة ثورتها أو حِدَّتها ، فقد تكون العاطفة الهادئة أقوى أثرًا وأبعد خطرًا ، وإنه ليصعب وضع مقياس لقوة العاطفة ، وذلك للاختلاف الظاهر بين طبائع العواطف فى درجة القوة ، ولأن هناك عواطف مصدرها التأمل والتفكير ، ولأن لكل إنسان عاطفته الخاصة ، والحق أن المصدر الأول لقوة العاطفة هو نفس الأديب وطبيعته ، فيجب أن يكون قوى الشعور عميق العاطفة مهما كان قوى الفكرة أو ضعيفها ، فقد يكون الأديب غزير الفكر لكنه ضعيف الشعور ، كما نرى فى شعر أبى العتاهية وحافظ إبراهيم ، فلا ينال أدبهم وشعرهم رضاء النقاد وإعجابهم جميعًا . وقد يكون الأمر بالعكس ، فيكون الأديب قوى الشعور ضعيف الفكرة ، فيؤثر أدبه فى النفس تأثيرًا كثيرًا ، ومن ذلك قول كثير :

ولما قضينا مِن مِنى كلَّ حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

الأبيات ـ فإن أكثر النقاد ، ومنهم ابن جنى فى «الخصائص» وعبد القاهر فى «أسرار البلاغة» ، وأغلب النقاد المعاصرين يعجبون به ويرضون عنه ، لقوة العاطفة فى أسلوبه وروعة الخيال فى صوره ، وإنْ كان ابن قتيبة فى كتابه «الشعر والشعراء» عاب ذلك الشعر ، لأنه لم يتأمل بذوقه بلاغة هذا الكلام .

٣ ـ ثبات العاطفة واستمرارها ، أى استمرار سلطانها على نفس المنشىء الأديب أو الشاعر طول مدة الإنشاء ، لتبقى العاطفة قوية شائعة فى فصول الأثر الأدبى كله ، ومن ثم عاب النقاد قول الشعر القديم :

مات الخليفة أيها الثقلان فكأننى أفطرت فى رمضان

غير أن استمرار العاطفة صعب فى الملاحم الطويلة والشعر التمثيلى المتعدد الفصول ، إلا على الشعراء الموهوبين .

٤ ـ تنوع العاطفة وسعة مجالها ، فأعظم الشعراء هم الذين يقدرون على إثارة العواطف المختلفة فى نفوسنا بدرجة كبيرة ، من حُب ، وحماسة ، وإعجاب ، وشفقة وإجلال .

٥ ـ سمو العاطفة ، والنقاد متفقون على تفاوت العاطفة فى الدرجة ، وأن بعضها أسمى من الآخر ، وأن العاطفة الهابطة لا يليق بالأديب تصويرها إلا عند الجماليين ، أو أصحاب مدرسة الفن للفن فحسب ، ويرى النقاد أن العواطف المتفاوتة الدرجة فى السمو يجدر تصويرها فى الأدب جميعًا ، فالإعجاب بالمعانى الرفيعة أعلى منزلة من الإعجاب بجمال الأسلوب ، والانفعال الناشىء عن طريق الإيحاء والإشارة أقوى من الانفعال الناشىء عن طريق الحواس الظاهرة ، كالسمع ، والبصر ، وكذلك العواطف الحسية . . وحول تصوير العواطف الهابطة يقف مذهبان : مذهب الفن للفن الذى يجيز ذلك ، ومذهب الفن للحياة الذى يكره ذلك وينقم عليه . ودعاة الفن للفن يؤيدون مذهبهم بأن الأدب كبقية الفنون الأخرى ، فكما يجوز للنحات أن ينحت تمثالاً لامرأة عارية كذلك يجوز للشاعر أن ينظم قصيدة خليعة . ويقولون كذلك : إن الأدب لايمكن أن ينقلب إلى أداة تعليمية مقصودة ، وبأنه يندر وجود عاطفة أدبية خالية من الضعة الخلقية . وكما يرسم الشاعر القبح فيجعله جميلاً ، كذلك يصور الرذائل فينفرك منها لتؤمن بأضدادها من الفضائل . وكان ابن المعز يقول فى مثالية عالية :

أهـــيم بالحُسْنِ كما ينبغــى   وأرحـــم القُبْـــحَ فأهـــواه

أما دعاة الفن للحياة فيؤيدون مذهبهم بأن للأدب رسالة بانية ، وبأنه مسئول عن الحياة والإنسانية كموجه ومرشد ، ويقولون إن للأديب الحرية ، بشرط ألاَّ يثير فى نفوسنا عواطف هابطة .

إن العاطفة عنصر كبير من عناصر النص الأدبى ، وهى التى تميزه عن النص العلمى ، وتجعله شائقاً جذاباً ، على الرغم من تكراره وإعادة تلاوته . والأدب سجل للعواطف الإنسانية ، ولأدق مشاعر الأديب وخواطره ، والأديب الموفق هو الذى ينقل القارىء إلى جوه الفنى ، اقرأ مثلا للشاعر السودانى التيجانى يوسف بشير :

هـذه الـذرة كم تحمـل فى العالم سرًا

قف لديها وامتزج فى ذاتهـا عُمقًا وغَوْرَا

وانطلـق فى جوهـا المملوء إيمانـاً وبرًّا

وتنقـل بين كبرى فى الـذرارى وصُغْرَى

تر كـل الكـون لا يفتر تسبيحًا وَذِكْرَا [1]

فنرى العاطفة القوية التى تنطلق بها تجربة شعرية عميقة .

وقد عبر القدماء عن العاطفة وأثرها فى الشعر فقالوا : « أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب ، وزهير إذا رغب ، والأعشى إذا طرب ، والنابغة إذا رهب ، وعنترة إذا غضب » . ومن ثم قالوا إنما يبنى الشعر على الرغبة والرهبة والطرب والغضب .

والعاطفة هى التى تفتح منافذ الحياة والكون والروح أمام الإنسان ، ولابد فيها إذن من الصدق والحيوية والاستواء والنشاط ، والاعتدال والصحة ، ومن ثم نجد الفرق كبيراً بين محب يتغزل ، وبين رجل يتكلف الغزل تكلفاً دون أن يشقى بالوصال والصد واللقاء والفراق ، والشوق والوجد ، والرضا والنفور ، والدلال والجمال ، وتجد قوة العاطفة واضحة فى قول محمد بن زريق البغدادى :

لا تعذلـيه فـإن الـعـذل يولعـه ... قـد قلت حقًّا ولكـن ليس يسمعـه

جاوزت فى لومـه حـدًّا أضَرَّ بـه ... مـن حيث قدرت أن اللـوم ينفعـه

فاستعـملى الرفـق فى تأنيبه بـدلا ... من عنفه فهو مضنى القلب موجعه

أستـودع الله فى بغـداد لى قمـرًا ... بالكـرخ مـن فلك الأزرار مطلعـه

ودَّعتـه وبـودى لى يُوَدِّعنـى ... صـفو الحـياة وأنـى لا أودعـه

فنجد العاطفة هنا قوية جياشة فى موسيقى عذبة جميلة حلوة مؤثرة .

والعاطفة هى التى تفرق بين ما نسميهم الأدباء والمتأدبين ، وتفرق أيضًا بين الشعراء والنظاميين ، وتدفع الشعر الجيد إلى الذيوع والخلود .

---

(١) ص ٧ ديوان إشراقة للتيجانى ـ ١٩٤٩ ـ الخرطوم .

٢ ـ الفكرة فى النص الأدبى :

الفكرة أو الحقيقة أو المعنى أو المضمون ، من أهم عناصر الأدب ومقوماته ، وهى الأساس الأول للاعتراف بقيمته ، وهى كذلك أساس العاطفة ، فلابد من تمازج الفكرة بالعاطفة ، والأدب الذى ينقصه الفكرة أدب ميت خامل ضعيف ، لأن الأدب ليس أسلوباً وتعبيراً فحسب ، بل لابد فيه من أن يضيف إلى معلوماتنا جديدًا عن الكون والحياة ، والوجود والناس ، ويجب أن تكون الأفكار والمعانى فى الأدب واضحة ليس فيها لون من التعقيد المعنوى ، كما يجب أن تكون صحيحة جديدة دقيقة فياضة ، ومن ثم نكره ترداد الأفكار المسروقة ، ونكره الأفكار السطحية والتافهة ، ونمنع التناقض والتعقيد فى المعانى ، ونشترط الحيوية والروح والقوة والتناسب فيها .

والأديب يجب أن يتناول فى النص الأدبى من الأفكار ماهو وثيق الصلة بالموضوع وبالمقام ، وقد فطن لذلك النقاد والبلاغيون القدامى ، فقالوا : إن البلاغة هى مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، وموقف الأديب فى موضوعه موقف المحامى فى دفاعه ، يدعم رأيه بكل مثير ودقيق وذكى من الأفكار ، ويعتمد على عنصر الجدة والصدق والقوة فى أفكاره ، وعلى الارتباط الفنى والفكرى بينها ، وعلى مافيها من سمو وإنسانية ودعوة إلى مُثُل الحياة ، وقد يناصر الأديب قضية لايناصرها الناس ، ولكن ذكاءه يجعله يحشد لدفاعه عن هذه القضية كل البراهين التى تحمل السامع على الاقتناع والتأثر والتسليم .

على أن المضمون فى الشعر يعود لا قيمة له إذا لم تتوافر على تناوله موهبة فنية قادرة ، لأن الأداء الفنى هو ثوب المضمون الذى يلبسه ليراه فيه الناس .

٣ ـ الخيال ودوره فى الأدب والشعر :

(أ) الخيال من أهم عناصر الأثر الأدبى ، ونحن نعلم أن معلوماتنا عن الكون والحياة وأنفسنا تصل إلينا عن طريق الحواس ، وأن شعور المرء بأشياء حاضرة فعلاً تؤثر فى حواسه ، هو ما نسميه « الإدراك الحسى» . . أما شعور الإنسان بأشياء غير حاضرة ، واستعادة المرء فى ذهنه الصور التى أدركها من قبل بالحس ، فهو ما نسميه الخيال أو التخيل ، فأنت حين تجلس فى حجرة مكتبك وترى ما فيها وتتعمق فى رؤية جميع ما تحتوى عليه ، يكون إدراكك لها حينئذ إدراكاً حسيًّا ، أما إذا حاولت وأنت

خارج منزلك أن تستحضر صورتها فى ذهنك ، فيكون ذلك تصورًا وتخيلاً ، وتكون الصورة القائمة فى ذهنك حينئذ صورة عقلية ، أو ما نطلق عليه اسم «الخيال» .

وتمتاز الصورة العقلية أو ما نسميه خيالاً بعدة خصائص منها :

١ ـ أن الصورة العقلية تكون أقل وضوحاً من الصور الحسية .

٢ ـ وأنها لاتقيدها قيود المكان والزمان ، فإن العقل يضعها فى أى زمن وأى مكان كان .

٣ ـ وأنها قابلة للتصوير حسبما يراه الأديب .

(ب) والصور التى نتصورها بملكاتنا قد تكون صورًا لأمور مدركة بالبصر ، أو بالسمع ، أو باللمس ، أو بالذوق ،أو بالشم ، أو بالحركة مثلاً . وقد تكون هذه الصورة مطابقة للإدراك الحسى تمام المطابقة ، وقد تكون من باب التخيل الابتداعى ، أو بمعنى آخر الابتكارى ، كأن تتصور جبلاً من زئبق ، أو إنساناً فى صورة أبى الهول مثلاً ، فيجمع عقلك حينئذ أجزاء الصورة المتخيلة من صور مختلفة متعددة معهودة لذلك من قبل ، وترتبها ترتيبًا جديدًا ، حتى تزيد أو تنقص ، وتكبر أو تصغر ، وتضيف إليها أجزاء جديدة ، أو تعيد ترتيب أجزائها على طراز جديد .

ولكن علماء البيان يقسمون الصور المستحضرة فى ذهنك إلى قسمين :

١ ـ صور ترتسم فى الخيال بإدراكها بالحس المشترك ، حيث تتأدى إليه من طريق الحواس الظاهرة ، وهذه الصور عندهم داخلة فى الحسيات .

٢ ـ صور ترتسم فى خيالك ، وهى معدومة فرض اجتماعها من أمور كل واحد منها مما يدرك بالحس ، كقول الصنوبرى :

وكــأن محمــر الشقيــــق إذا تصـــوب أو تصعـــد
أعـــلام ياقـــوت نشـــر ن على رمـــاح من زبرجـــد

فإنه قد تخيل أعلاماً من ياقوت منشورة على رماح من زبرجد ، وهذه الصورة مما لايُدْرك بالحس ، لأن الحس إنما يدرك ماهو موجود فى المادة حاضر عند المدرك على

هيئات محسوسة مخصوصة به ، ولكن المواد التى تركبت منها الصورة ، من الأعلام والياقوت والرماح والزبرجد كل منها محسوس بالبصر . فذلك وما أشبهه من هذا النوع هو وحده ما يسمى عند علماء البيان «الخيال» . أما النوع الأول فليس منه عندهم ، فالخيال عندهم هو القوة التى من شأنها تركيب الصور والمعانى وتفصيلها والتصرف فيها ، واختراع أشياء لا حقيقة لها ، كإنسان له جناحان مثلاً ، وهذه القوة لا تسكن ولا تنام أبدًا ، والنفس هى التى تستخدمها كما تريد . . ومثل ذلك أيضاً قول ابن المعتز فى الهلال :

وانظــر إليه كــزورق مــن فضة   قــد أثْقَلَتْهُ حمولــة مــن عنــبر

(جـ) أما علماء النفس فيعدون من الخيال أيضاً استحضار الصور المدركة بالحواس كما هى عليه من غير زيادة ولا نقص ، وإن كانوا يعدون هذا خيالاً ضعيفاً ، كما يجعلون من باب الخيال ابتداع الصور المركبة من حسيات وابتكارها على نمط يخالف نمط الحس المشاهد الملموس .

(د) وقد ذهب الشاعر الإنجليزى (كولردج) إلى نظرية أخرى فى الخيال ، هى أن الخيال ليس تذكر شيء أحسسناه من قبل ، وليس ابتداعَ صور جديدة مركبة من حسيات وابتكارها ، بل هو فى الواقع خلق جديد ، خلق صورة لم توجد ، وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده ، خلق صورة تأتى ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كُلاًّ واحدًا فى الفنان ، وقد شرح كل ذلك فى كتابه «حياة الأدب» .

(هـ) ومهما يكن ، فإن لعنصر الخيال شأنًا كبيرًا فى الأعمال العقلية ، وفى الحياة العملية نفسها ، فهو خطوة أرقى من الإدراك الحسى ومن مجرد التذكر نفسه ، فالتخيل يعين الإنسان على استغلال الماضى للمستقبل ، ولولا التخيل لأصبحت حياة الإنسان فقيرة كل الفقر ، ولكانت حياته النفسية ضئيلة محدودة ، فهو الأصل فى تكوين المثل العليا ، وفى اختيار الطرق التى قد تؤدى إلى بلوغها ، وهو الذى يعيننا على فهم الحقائق والفنون ، وله أثر كبير فى دائرة العلم ومخترعات الحضارة الحديثة .

ولهذا العنصر أيضاً أثره فى النص الأدبى ، فالشاعر يلتقط كل ما رأى وما سمع طول

حياته ، ولايفوته منظر ، حتى ولو كان من أدق المشاهد وأخفاها ، ولو حفيف أوراق الشجر ، ثم يخزنه ، ثم يهيم الخيال ، فيستخرج منه صورًا وآراءً متناسبة متسقة فى الأوقات الملائمة ، كما يرى «رسكن» .

وتبدو صور الخيال فى النص الأدبى فى التشبيه والمجاز ، والاستعارة ، والكناية ، وحسن التعليل ، والمبالغة ، وما شابه ذلك . والخيال يغلب على الشعر أكثر من غلبته على النثر ، والأديب يستطيع بخياله أن يبعث فى النص الأدبى قوة وروحًا وحياة ، وكلما تعمق الأديب فى الأدب وتذوقه كانت حاجته إلى الخيال أكثر .

والخيال هو الأداة اللازمة لإثارة العاطفة وإشعالها ، وهو الذى يملك به الشاعر والأديب نفس القارىء والسامع ، ويجعلها تتعجب وتطرب من مشاهد الصور فى القصيدة .

ويجب فى الخيال أن يكون متسقاً لا عيب فيه ، ولا شىء يشوب اتفاقه واتساقه ، فقول شوقى :

قف بتلك القصور فى اليمِّ غَرْقَى ممسكاً بعضها من الذعر بعضاً

كعذارى أخفين فى الماء بَضًّا سابحات به وأبدين بعضا

تجد فيه اضطراباً فى الخيال وتناقضاً بين البيتين ، فقد جعل فى البيت الأول القصور غارقة فى الماء مذعورة يمسك بعضها بعضاً ، ثم صور ذلك فى البيت الثانى بصورة العذارى السابحات فى الماء يخفين فيه بعض أجسامهن ويبدين بعضاً ، ففاته الاتساق فى مشاهد الخيال ومرائيه[1] .

وتقرأ قول أبى شادى فى رثاء مغنية :

أيندثر الفن باللقدر ويجنى على الحسن حتى النظر ؟

ويغرق فى اليم هذا الضياء وكم طاف بالكون حتى عثر ؟

وكنا نخاف حنين القلوب إليه ونخشى وثوب النظر

(١) راجع ص ٣٥ و ٣٦ النقد الأدبى لقطب .

فنجد خيالاً موحدًا متئدًا ، متآلف الصور والأشكال . . وكذلك تقرأ قول الشابى :

عذبةٌ أنت كالطفولة كالأحلام كاللحن كالصباح الجديد

كالسماء الضَّحُوكِ كالليلة القمراء كالورد كابتسام الوليد

فتجد وتيرة واحدة من الصور والأخيلة والأنغام العذبة الجميلة .

٤ ـ الصورة فى الأدب

مدلول الصورة :

الصورة ركن كبير وعنصر جليل من عناصر الأدب ، الذى هو التعبير بأسلوب جميل عن عاطفة الأديب ، سواء كان عنصر الفكر هو العنصر البارز ، أو عنصر العاطفة هو الأوضح ، والصورة ـ فى رأى بعض النقاد ـ هى الشكل فى النص الأدبى ، وتقابل المضمون الذى هو الفكرة أو المعنى فى النص ، فعلى هذا تكون الصورة التى هى الشكل فى النص الأدبى شاملة للعبارة ، أى الأسلوب ، وللخيال الذى يلون العاطفة ويصورها . وعندئذ نقف بين الشكل والمضمون فى النص ، فيجب على الأديب أن يوازن بينهما موازنة دقيقة ، فلا يطغى المضمون على الشكل ، أى الصورة ، وإلا خرج الكلام من باب الأدب إلى باب العلم. ولا تطغى الصورة على المضمون وإلا كان الكلام أدباً لفظيًا ، لا قيمة له فى باب الفكر ، وحينئذ يجب أن يهتم الأديب بالمضمون أو الفكرة كما يهتم بالصورة التى هى الشكل ، وهى بهذا المعنى تقوم على الوحدة التى تبنى على الكمال والتآلف والتناسب .

والأسلوب من أخص صفاته الجمال والوضوح والقوة ، وهذه الصفات تتأثر بأمرين : الموضوع والأدب .

وهناك معنى ثان للصورة ، وهى أنها تساوى المنهج وطريقة الأداء .

وقد ذهب الدكتور إبراهيم ناجى إلى معنى جديد فى الصورة [١] حيث ذكر أن الشعر يجب أن يكون أسلوبه معبرًا بالصور ، أى يرسم الأسلوب مواقف الشاعر وأفكاره وتجاربه وانفعالاته رسماً معبرًا قويًا واضحاً ، بحيث تصبح فكرة الشاعر مصورة فى صورة حقيقية تزخر بالعاطفة والتجربة والانفعال ، لا مجرد تصوير عادى ميت ، وتصبح وكأنك أمام مناظر تصوير متحركة مؤثرة [٢] وقد وضحت ذلك فى

---

(١) مجلة أبولو ديسمبر ١٩٣٢ ـ من مقال لإبراهيم ناجى عن معنى الشعر .

(٢) راجع للمؤلف كتاب « مذاهب الأدب » ـ ص ١١٩ ، وكتاب نداء الحياة ص ١١٢ .

كتبي[1] على إثر ما كتبه بعض الكُتّاب على أن الشعر صورة فقط . ويُعَرِّف «ناجى» فى هذا المقال الشعر بأنه خيال وإقناع وعاطفة وصور .

عناصر الصورة :

تتكون عناصر الصورة من الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات . ويضاف إلى ذلك مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفنى ، وهى : الإيقاع الموسيقى للكلمات والعبارات والصور ، والظلال التى يشعها التعبير ، ثم طريقة تناول الموضوع ، أى الأسلوب الذى تعرض به التجربة الأدبية .

والصورة المثيرة للالتفات هى القادرة قدرة كاملة على التعبير عن تجارب الأديب ومشاعره ، والتى تتجمع فيها روعة الخيال والموسيقى ، ووحدة العمل الأدبى ، وشخصية الأديب ، وتخيره للألفاظ تخيرًا فنيًّا دقيقاً .

فالألفاظ لابد أن يقف الأديب أمامها طويلاً ، يؤثر لفظة على لفظة ، ويفضل كلمة على كلمة ، وكثير من النقاد يقولون إننا نفكر بالألفاظ ، أى أن الألفاظ هى مظهر إدراكنا الفكرى ، والذوق والموهبة والمقدرة اللغوية تتحكم فى ذلك إلى حد كبير، وعمل الأديب تهيئة الجو الفنى للألفاظ لتشع على قارئها وسامعها الصور والظلال والإيقاع . تقرأ قوله تعالى فى كتابه العزيز فى سورة الضحى ﴿ **والضُّحَى والليل إذا سَجَى**﴾ إلى آخر هذه السورة العالية الطبقة فى البلاغة ، فتجد جوًّا من الهدوء والطمأنينة والنعمة ، وعندما نقف عند قوله تعالى فى سورة القصص : ﴿ **فأَصْبَحَ فى المدينة خائفاً يَتَرَقَّب** ﴾ نجد كل لفظ فى التعبير قد رسم صورة مذعور ، يلتفت صاحبها فى كل جانب خوفاً وطلباً لموضع الأمن ، وقوله تعالى فى سورة القلم ﴿ **عُتُلٍّ بعد ذلك زَنِيم**﴾ لا تجد لفظاً يمثل الجفوة والغلظة ووحشية الطباع مثل هذه اللفظة . وعندما تقرأ قول الشابى :

عذبـة أنت كالطفولة كالأحـلام   كاللحـــــن كالصـباح الجديـــد

تجد جوًّا من الأمل والبِشْر ، وإيقاعاً يهز النفس ويبعث فيها التفاؤل .

---

(١) المرجع السابق .

يقول هوراس فى كتابه « فن الشعر »[1] : إذا كنت من أهل الدقة فى التوفيق بين الألفاظ فسيتاح لك الوصول إلى البلاغة بأمثال هذه التراكيب التى تستحيل بها اللفظة القديمة لفظة جديدة[2] .

أما الخيال فيبدو فى صوره العديدة من التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية وحسن التعليل .

والموسيقى هى عنصر لايقل أهمية عن الخيال ، وأحياناً ، تكون هذه الموسيقى هادئة كما فى قصيدة «الدنيا لنا» لرياض المعلوف :

هــذه الدنيا لنا ، لحبيبى ، لى أنــا

وأحياناً تكون الموسيقى صاخبة كقصيدة العودة لناجى التى يقول فيها :

رفرف القلب بجنبى كالذبيح — وأنا أهتف يا قلب اتئدْ

فيجيب الدمع والماضى الجريح — لِمَ عُدنا ؟ ليت أنّا لم نَعُدْ

واشتهر البُحترى بموسيقاه ، وكذلك مِهْيار الديلمى ، والشريف الرضى ، وعندما سمع بشار أبا العتاهية يمدح المهدى بقوله :

أتتــه الخلافــة منقــادة — إليــه تجــرر أذيــالها

فلــمْ تَكُ تصلــح إلاَّ لــه — ولم يَــكُ يصلــح إلاَّ لهــا

قال لمن معه : انظروا هل طار الخليفة عن مجلسه .

ومن البدهى أن الأديب يجب ألاَّ يلقى بالأحكام الفكرية جزافاً ، إنما يجب أن يصور بأسلوبه المراحل المختلفة لانفعاله وإحساسه بالتجربة الشعورية التى يصورها .

ومن دلائل ذوق الأديب مراعاته لمقامات الكلام ووضعه كل شىء فى الأسلوب موضعه : فيضع الجزالة فى موضعها ، والرقة والعذوبة فى موضعها ، ويضع التقديم والتأخير ، والحذف والذكر ، والفصل والوصل ، والإيجاز والإطناب ،

---

(١) ص ٧٣ ترجمة لويس عوض .

(٢) العمل الفنى لايحتمل زيادة ولا نقصاناً ، وينبغى على الأديب أن لا يستخدم كلمة واحدة لا دور لها فى خلق الموقف .

كُلاً فى موضعه . وبذلك تكمل الصورة ، وترتفع منزلة الأسلوب فى البلاغة .

وموهبة الأديب تجعل أسلوبه مملوءًا بالحيوية والمتعة والتأثير ، والأديب المتفوق هو هذا الذى لايقلد فى لفظه ولا فى عباراته أحدًا من القدماء أو المحدثين ، ويجب أن نعرف أن الأسلوب ليس حشداً من الألفاظ المرصوصة ، ولكنه تعبير عن تجربة شعورية ، وترتيب الكلمات يجب أن يكون وفق ترتيب المعنى فى الذهن ، فإذا ما كانت العبارة مضطربة فمنشأ ذلك أن المعنى غير واضح فى نفس الأديب ، لأن خفاء المعنى فى نفسه ينشأ عنه ضعف التأليف فى أسلوبه [١] .

وقد انتهى عهد الصنعة والتقليد والإغراب والابتذال والسوقية ، والتكلف والاستكراه فى الأسلوب ، وأصبح الأسلوب شيئاً طبيعيًّا جامعاً للتناسب بين أجزاء الصورة فى الرقة والجزالة ، ولذلك عيب على الشاعر القديم قوله :

ألا أيها النُّوَّام ويحكمـوا هُبُّـوا   أُسائلكم هل يقتل الرجلَ الحبُّ ؟

لأن الشطر الأول لبس ثوب الجزالة والقوة ، والثانى ظهر فى مظهر الرقة ، وقد جعل عبد القاهر ومن قبله الجاحظ الأسلوب مظهرَ البلاغة ودليلها وحده ، لأن الأدب يعتمد اعتمادًا قويًّا على التفوق فى اختيار الألفاظ ، وعلى الإجادة فى التعبير .

وفى الشعر نجد أن أسلوب الصياغة الشعرية يعد بمثابة الجسم فى القصيدة ، أما التجربة فهى الروح . . والصياغة أو الصورة الشعرية أو العبارة أو النَّظْم ـ كما كان يقول عبد القاهر ـ من أبرز عناصر الشعر ، وهذا هو الشكل فى النص الأدبى ، ولكى تؤدى الصورة مهمتها لابد لها أن تُساير الانفعال وجو التجربة ، وتتواءم مع الفكرة ، ومواءمة الصياغة لموضوع القصيدة من أهم عناصر الصورة الشعرية .

يقول أرسطو فى كتاب «الخطابة» : المعانى التى يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً منطقيًّا ، وتُؤدَّى بعبارات متقاربة تمتد إلى نواح أخرى غير هذه المعانى ، يختار أفضلها[٢] .

---

(١) للابتكار فى الصورة ، والحركة فيها ، وتركيبها والدرامية والأسطورية فيها أثر فى قيمة الصورة ومنزلتها .

(٢) ص ١٣١ الخطابة ترجمة إبراهيم سلامة طبعة ثانية .

ويقول أرسطو فى كتابه الشعر[1] : « علينا أن ننهج نهج المصورين البارعين الذين يوضحون الملامح بدقة ، ولا يغفلون الشبه بين الحقيقة والصورة » .

وهذه النظريات فى الصورة الشعرية يوضحها عبد القاهر الجرجانى كثيرًا فى أسرار البلاغة ، ودلائل الإعجاز . على أن هذه الصور تحيا وتموت وتتجدد باختلاف العصور، فحين كان الجمل مطية العربى فى الصحراء كان يشتق العربى منه كثيرًا من صوره الشعرية والبيانية ، فيقول امرؤ القيس مثلا : « فقلت له لما تَمَطَّى بصُلبه » الخ . . والكلاسيكيون غالباً يستخدمون الصور العقلية ، والرومانسيون يستخدمون الصور المهموسة السارية فى الخيال البعيد ، ويحاول الشعراء استخدام الصور الدقيقة التى تتصل بالحقيقة بسبب ، سواء صورت موقفاً أو حالة نفسية أو فكرة .

ويغالى بعض الكتاب فيجعل القصيدة صورة فقط ، مهملاً الفكرة ، وغير ذلك من عناصر القصيدة ، كما فعل غنيمى هلال فى كتابه المدخل[2] حين ذهب إلى أن التجربة تكون بوساطة الصورة الكلية أو الصورة الجزئية ، أى أن وسيلة التجربة هى الصورة ، ويقول الناقد السحرتى [3] : إن فى هذا غلوًا كبيرًا ، وفيه إخراج لطائفة من القصائد العربية وغير العربية الممتازة من النطاق الشعرى ، إذ قد تحتوى القصيدة على فكرة وتخلو من الصور الشعرية ، والشعر ليس صورة كلية فى كل أنواعه ، بل إن هناك أنواعاً من الشعر تعد من أرقى أنواعه ، وتعرى من الصور ، وتعد نصرًا لقائلها ، وليس معنى ذلك أننا ننكر النظر إلى القصيدة كصورة كلية ، ولكننا ننكر هذه المغالاة التى سار عليها البعض من الجامعيين فى إعطاء الصور الشعرية منزلة كبيرة القدر ، حتى إن بعضهم زعم أنه يستطيع أن يقدر الفن الشعرى بما فيه من صور ، وهو ماهر حسن فهمى فى كتابه «المذاهب النقدية » [4] . على أن الصورة هى بنت التجربة والانفعال والفكرة ، والحكم على القصيدة لايكون بالصورة بل بالتجربة ومادتها وأدواتها ، ومن أبرزها الصورة والإيقاعات الموسيقية[5] .

---

(١) ص ٦٣ الشعر ، ترجمة إحسان عباس .

(٢) ص ٥٠٤ .

(٣) ص ٧٨ ـ ٩٠ النقد الأدبى من خلال تجاربى ، للسحرتى .

(٤) ص ٢٠٣ .

(٥) ص ٩٤ النقد الأدبى من خلال تجاربى للسحرتى .

وصياغة الشعر تختلف عن صياغة النثر بقدرة الشاعر فيها على استخدام الألفاظ الموحية ، وعلى مهارته فى الملاءمة بين ألفاظه ومعانيه ، وعلى استعمال مجازاته فى حذر ودقة ، وعلى ادراك قيمة الروابط وأسرارها فى الصياغة ، وعلى استخدام خصائص اللغة استخداماً كاملاً ، والصياغة الشعرية تتألف من عناصر كثيرة : اللفظ ، والأسلوب ، والروابط ، والمجازات ، والموسيقى ، والخيال .

والخيال هو الملكة التى يستطيع بها الأدباء تأليف صورهم ، وهذه الملكة تتحكم فى الإحساسات السابقة التى لاحصر لها ، والتى تظل محبوسة فى مخيلتهم ، ثم تعيد بناءها من جديد ، وكان الكلاسيكيون يعتمدون على العقل ويحذرون من الخيال ويحتقرونه ، بعكس الرومانسيين الذين اهتموا بالخيال ، لأنهم يلوذون بالعواطف والمشاعر أكثر مما يلوذون بالعقل ، وكذلك عنى البرناسيون به لعنايتهم بالصور الشعرية وصياغتها ، وبالموضوعية فى هذه الصور ، فدعا البرناسيون إلى الوصف الموضوعى والصور المرئية[1] .

أما الرمزيون ، فيرون البدء فى صورهم من الأشياء المادية إلى التعبير عن أثرها العميق فى النفس عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحس ، وعلى الشاعر فى رأيهم أن يلجأ إلى وسائل تغنى اللغة الوجدانية كى يقوى على التعبير عما يصعب عليه التعبير عنه ، كالغموض وغيره . . والصور الأدبية مصدرها الخيال على أى حال .

والصورة الشعرية التى هى وليدة الخيال وسيلة فنية أساسية لنقل تجربة الشاعر ، ويجب أن تكون الصورة موازية للتجربة ، إذ الصورة جزء من التجربة . كما يجب أن تكون الصورة :

١ ـ عميقة فى نفس الشاعر، لا صورة سطحية لا جذور لها فى نفسه ، ومن ثم نادى العقاد بأن المحك الذى لايخطىء فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حيًّا ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى عنصر الدم، والزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع الحى والحقيقة الجوهرية .

---

(١) هذا هو ما نطلق عليه اسم الخيال التصويرى .

٢ ـ وأن تكون الصورة عضوية فى التجربة الشعرية ، بأن تساير الصورة الجزئية الفكرة العامة أو الشعور العام فى القصيدة ، وأن تؤدى كل صورة وظيفتها فى داخل التجربة الشعرية التى هى الصورة الكلية .

٣ ـ وأن تكون الصورة واضحة الرؤية ، فلا اضطراب فيها ولا تنافر .

٤ ـ والاعتماد على الإيحاء فى الصورة بدلاً من الوصفية الموضوعية ، والصورة الشعرية قد تكون مجازية . وقد تكون حقيقية [١] .

ويلجأ الشعراء المعاصرون إلى التعبير بالصور ، إما فى شكل قصصى ، أو فى تآزر الصور المعبرة ذات التصميم العضوى ، والبنية الحية والقوة الفنية الإيحائية ، وذلك لوصف التجارب القومية أو الاجتماعية أو النفسية أو الإنسانية أو الفكرية [٢] .

أما الموسيقى فعنصر جوهرى من عناصر الصياغة الشعرية ، وتعتمد الموسيقى على الوزن والقافية فى الإطار الخارجى ، أما الموسيقى الداخلية فهى مستوحاة من قدرة الشاعر على اختيار كلماته وحروفه اختياراً دقيقاً .

وقد دعا المجددون فى الشعر الحديث إلى الشعر المرسل والشعر الحر للتجديد ـ فى رأيهم ـ فى صورة الشعر العربى ، وفى طريقة أدائه ، واستيعابه للتجربة الشعرية ، وهو مالم تتفق على قبوله الأذواق حتى الآن .

---

(١) الرمز والإيحاء وتداعى الصور ، وإطلاق المعانى الثانوية وتأثيرات الموسيقى ، والحركة فى الصورة ، كل ذلك مما يساعد على نشاط الخيال .

(٢) وظيفة الخيال عند هوبز (١٥٨٨ ـ ١٦٧٩) تنحصر فى تزويد الأفكار بإطار جميل ، فالخيال يستطيع أن ينقب فى مستودع الصور الحسية القائم فى الذاكرة ، وإذا ما توفر غرض فنى فإنه يستطيع أن يربط هذه الصور بعضها ببعض على نمط جديد. ويسير درايدن (١٦٣١ ـ ١٧٠٠) على حذو آراء هوبز فى الخيال ، وذهب جون لوك (١٦٣٢ ـ ١٧٠٤) إلى ظاهرة تداعى المعانى . أما دافيد هيوم (١٧١١ ـ ١٧٧٦) فالخيال عنده لايعدو أن يكون شكلا من أشكال الذاكرة ، بل إن الخيال أكثر حيوية من الذاكرة ، والخيال عند كولردج (١٧٧٢ ـ ١٨٣٤) يسمو بالواقع نحو المثال ، فهو يحاول أن يكشف لنا عن الحقيقة الكامنة وراء الظواهر ، أى عن جوهر التجربة الشعرية ، ويحاول أن يؤلف الصور الكامنة من شتات الجزئيات المتناثرة .

الفصل الثالث
القصيدة العربية وموازين الخليل

١ ـ كان الخليل بن أحمد الفراهيدى الأزدى البصرى (١٠٠ ـ ١٧٥ هـ) ممثلاً للفكر العربى فى عصره ، كان حجة فى اللغة والأدب والشعر ، وشيخ العلماء فى زمنه ، مع الزهد والعفة وجلالة المنزلة ، تتلمذ على أبى عمرو بن العلاء (١٥٤هـ) . وأيوب ، وعاصم الأحول وسواهم ، أخذ عنهم الحديث والعربية والقراءات ، واختلف إلى البوادى وسمع الأعراب الخلص ، وتلقى أصول اللغة من المسجديين فى البصرة ، واستمع إلى بلاغات العرب فى المربد ، وجمع إلى ذلك كله العقل والذكاء ، فخرج نابغة فى علوم اللغة ، وصار إماماً من أئمتها ، وعلماً من أشهر أعلامها ، وكان يُوصف بأنه أذكى العرب [١] . ونقل السيوطى عن محمد بن سلام : «سمعت مشايخنا يقولون : لم يكن للعرب أذكى من الخليل ولا أجمع ، ولا كان من العجم أذكى من ابن المقفع ولا أجمع [٢] .

وتتلمذ على الخليل أئمة العربية وشيوخها من مثل : سيبويه ، والنضر بن شميل ، والأصمعى ، وغيرهم . والخليل أول من قيد اللغة وجمعها ، بابتكاره للمعجم اللغوى[٣]. وقد حصر أشعار العرب عن طريق أوزانها من العروض[٤] وابتكر علمى العروض والقافية « واخترع علم الموسيقى العربية ، وجمع فيه أصناف النغم ، وألف فيه كتابه «النغم»[٥] .

وقد استنبط بعض المسائل الرياضية ، وفكر فى تبسيط الحساب[٦] ، وكان سيد

(١) ص ١٥٢ : ج ٢ أعلام الأدب فى عصر بنى أمية .
(٢) ص ٢٤٩ : ج ٢ المزهر للسيوطى .
(٣) ص ٢١٧ : ج ٦ معجم الأدباء لياقوت ـ وص ٣٨ : المزهر ، وص ٢٦٧ : حـ ٢ ضحى الإسلام .
(٤) ص ٤١ : المزهر ، وص ٢٤٣ البغية للسيوطى .
(٥) ص ٤١ : ج ١ المزهر للسيوطى .
(٦) ص ٢٤٥ البغية ، وص ٢٠٧ : ج ١ وفيات الأعيان لابن خلكان .

أهل الأدب فى تصحيح القياس واستخراج النحو وتعليله[1] . وكتاب سيبويه صدى لآراء أستاذه الخليل ، ويذهب كثيرون من الباحثين إلى أن الخليل هو صاحبه ، وهو الذى عمل النحو ، وقلما نبغ فى عصره عالم أو أديب إلا أخذ عنه شيئاً مما يختص به ، وقد دامت حلقته فى مسجد البصرة حتى توفى فى عام ١٧٥ هـ .

وكتاب «العين» وهو أول معجم لغوى عربى يشهد بذكاء الخليل وعلمه ، فقد اهتدى فيه إلى طريقة لحصر الألفاظ اللغوية وجمعها . وحَذَا حذوه جميع علماء اللغة ، وحاول أناس أن يرجعوا الفضل فى ذلك إلى غير الخليل وغير العرب فقالوا إنه كان يعرف لغة غير العربية ، بدليل قول ابن أبى أصيبعة - رواية عن سليمان بن حسان : إن حنين بن إسحاق نهض من بغداد إلى أرض فارس ، وكان الخليل بها ، فلزمه حنين حتى برع فى لسان العرب . ومن ثم قالوا إن الخليل كان يعرف اليونانية عن طريق تلميذه حنين [2]. وإنه عرف عن طريقها نظام تأليف المعجم ، وهذا وهم محض ، فإن حنيناً ولد عام ١٩٤ بعد وفاة الخليل بنحو عشرين سنة . وقيل إن الخليل اتبع - فى ترتيب الحروف بحسب مخارجها - الهنود الذين كانوا يرتبون حروف هجائهم بحسب المخارج ، وهذا وَهْم لا دليل عليه ، وأنكر ابن النديم أن يكون «العين» من تأليف الخليل[3] .

وكذلك كان الأمر بالنسبة لابتكار الخليل للعروض ، فقد ذهب البعض إلى أن الهنود وضعوا للشعر بحوراً وأوزاناً درسها البيرونى فى كتابه «ما للهند من مقولة» ، ويستنتج البيرونى من ذلك أنه يحتمل أن يكون الخليل سمع أن للهند موازين للشعر ، فابتكر موازين الشعر العربى على طريقتها[4] ، وهذا وهم كذلك ، فإن العروض العربى - نشأة وتدويناً - لم يتأثر بأى مؤثر أجنبى ، هندى أو يونانى ، فهو إنما نشأ وفق ذوق العربى ووجدانه ، فلا يعقل أن يقاس فيما بعد عند تدوينه بمقاييس أجنبية ، أو منقولة عن غير العرب . يقول بروكلمان : إن العروض العربى لم ينشأ على أساس شعر

---

(١) راجع ص ٢٩٠ : ج ٢ ضحى الإسلام .

(٢) ص ١٨٩ : ج ١ عيون الأنباء فى طبقات الأطباء .

(٣) ص ٤٦ الفهرست لابن النديم .

(٤) ص ٧١ البيرونى ، وص ٢٥٨ : ج ١ ضحى الإسلامى .

اليونان ، فإن الرجز الذى هو أبسط أوزان الشعر العربى لايشبه العروض اليونانى الثلاثى التفعيلات إلا شبهاً ظاهراً ، ومما يدل على أن العروض العربى نشأ نشأة مستقلة « فن الشعر عند البربر» الذى أخذ نمواً شبيهاً بفن العرب[١] .

وقد ذهب شمس الدين محمد بن إبراهيم بن ساعد الأنصارى المصرى إلى أن الشعر اليونانى له وزن مخصوص ، ولليونان عروض لبحور الشعر ، وأن التفاعيل تسمى عندهم الأيدى والأرجل ، وأنه لايبعد أن يكون الخليل قد وصل إليه شىء من ذلك فأعانه على إبراز العروض للوجود [٢]. وهذا وهم ، فإن الخليل لم يكن يعرف غير العربية[٣] . وكان الخليل أول من حصر شعر العرب ويقول ابن النديم عنه : كان أول من استخرج العروض وحصن به أشعار العرب[٤] . ويقول الزمخشرى عنه : إنه ينبوع العروض[٥]. وكان الخليل ماهراً فى القياس ، وبه عَلَّلَ النحو ، ووَسَّع اللغة ، ولعل القياس كان السلم الذى صعد عليه الخليل فابتكر نظام العروض العربى وأوزان الشعر[٦] .

٢ ـ وكانت القصيدة العربية فى عصر الخليل كما ورثها الشعراء عن العصر الجاهلى ، وكان نموذجها الذى يُحتذَى هو المعلقات التى تمتاز بتهذيب فنى ظاهر ، وبالتزام وزن وقافية خاصين ، وبتعدد فى الأغراض ، ونمط خاص فى موضوع مطلع القصيدة ، وفى الانتقال منه إلى الأغراض الأخرى التى تحتوى عليها ، وان كان شيوع الأراجيز قد حفظ للقصيدة طاقتها الكبيرة التى تستطيع بها مواجهة الظروف الجديدة للحياة العربية . ونَوّع قوافى القصيدة ، وحفظ لها مرونتها ، كما كان شيوع الغناء والترف داعياً إلى تقصير أوزان القصيدة ، واختيار الأوزان القصيرة ، وإيثار مجزوءات البحور ، وعمد الشعراء المحدثون إلى الثورة على نظام القصيدة فى افتتاحها ببكاء الأطلال ، أو قُل الشعراء المولدون منهم ، كأبى نواس ، ومطيع بن إياس ، وغيرهما .

---

(١) ص ٥٢ : ج ١ تاريخ الأدب العربى لبروكلمان .
(٢) ص ١١٤ أدب الجاحظ للسندوبى .
(٣) ص ٥٥ طبقات الأدباء لابن الأنبارى .
(٤) ص ٤٢ الفهرست .
(٥) ص ٤٧٩ : ج ١ الفائق ط ١٩٤٥ .
(٦) ص ٢٠٠ : ج ٢ ضحى الإسلام .

وأخذ المحدثون يجددون فى أوزان الشعر وموسيقاه على غير نهج حيناً ، وعلى نهج سليم حيناً آخر ، وأكثروا من المسمط والمخمس والمربع ، ونظموا من «الدوبيت» ، وكان أبو العتاهية لا يبالى بالمألوف من عروض الشعر العربى ، ويثور ويقول أنا أكبر من العروض [(١)].

وأخذ بشّار يحاول ترقيق الشعر واختيار المسمط والمزدوج ، وشمل تجديد المحدثين فى القصيدة الوزن الشعرى ، وقافية البيت ، كما شمل مضمون القصيدة ووحدتها ونظامها ، وافتتاحها وخاتمتها ، وإطارها الفنى العام ، وكثرت أوزان الرَّمَل والمجتث والمتدارك والمتقارب والمديد فى قصائد الشعراء ، وابتكر المولدون أوزاناً سموها «الأوزان المولدة» ، أخذوها من عكس أوزان الشعر التى وضعها الخليل ، كما ابتكروا أوزاناً جديدة سموها «الفنون السبعة» ، إلى غير ذلك من مظاهر التجديد فى أوزان القصائد الشعرية .

٣ ـ واستُخدمت القصيدة فى مواجهة أعباء الثقافة والحضارة التى جَدَّتْ فى مطلع العصر العباسى ، وفى مواجهة حركة الترجمة وتأثيراتها كذلك ، فنظم أبان اللاحقى كليلة ودمنة شعراً ، ونظم أبو العتاهية زهدياته ، وصالح بن عبد القدوس وسواه حكمهم وأمثالهم . ولم تسلم حركة التجديد الواسعة هذه من وقوع أخطاء كثيرة فى شعر المحدثين ، مما حفز الخليل إلى وضع العروض العربى [(٢)] ، وبحور الشعر الستة عشر ، وأنكر الأخفش بَحْرَيِ المقتضب والمضارع ، والمشطور والمنهوك من بحرى الرَّجَز والهزج ، وأنكر الأخفش والزَّجّاج أشياء كثيرة من قواعد الخليل ، واستدرك الأخفش عليه بحر المتدارك .

وخرج كثير من الشعراء والمحدثين على أحكام العروض العربى ، ويقول صاحب الأغانى : إن لأبى العتاهية أوزاناً لا تدخل فى العروض [(٣)] وكان يقول : أنا أكبر من العروض ، وأثر عن أبى العتاهية قصيدته :

للمنـــــون دائـــرا ت يـــــدرن صرفهـــا

---

(١) الأغانى ج ٣ : ص ٣٥٤ ترجمة أبى العتاهية .

(٢) ص ١٢٢ رسالة الجاحظ فى طبقات المغنيين ، والكامل للمبرد .

(٣) ص ٢٥٤ : ج ٣ الأغانى ط دار الكتب المصرية .

ولمسلم قصيدته المشهورة :

يـا أيهـــا المعمـــود قـــد شفـك الصـــدود

إلى غير ذلك من ألوان التجديد .

٤ ـ على أن تجديدات مثل أبى العتاهية ومسلمَ فى وزن القصيدة الشعرية كانت تجديدات لاَ تخرج عن نطاق القواعد العروضية كثيرًا ، بل إنها تدور فى محيط أحكام العروض العربى من قريب .

ولكن الأدهى من ذلك أن بعض الشعراء فى عصر الخليل بن أحمد نظموا قصائد لا وزن لها إطلاقاً ، وهى تشبه اليوم «الشعر الحر» شبهاً كبيرًا ، بل إن حركة الشعر الحر تمتد إلى عصر المولدين وإلى تجديداتهم فى وزن القصيدة ، ولكن هذه التجديدات كانت غير مقبولة ولا مستساغة ، ونبا عنها ذوق العرب والشعراء فلم يكترثوا لها على أية حال من الأحوال ، واطرحوها وراءهم ظهرياً .

وهذا نمط عثرنا عليه لقصيدة حرة ، أى لا تلتزم الوزن الشعرى العروضى ، وهى ترجع إلى عصر الخليل ، أى إلى آخر القرن الثانى الهجرى ، وهى قصيدة لرزين العروضى الشاعر مدح بها الحسن بن سهل ، وهى كما رواها ياقوت فى معجم الأدباء[1] :

قربـــوا جمالهـــم للرحـــيل غـــدوة أَحِبتـــك الأقربـــوك

خلفوك ثـــم مضـــوا مـــدلجين منفـــردًا بهمـــك مـــا ودعـــوك

ومنها :

مـن مبلغ الأمير أخى المكرمات مـــدحـــة محبـــرة فى ألـــوك[2]

تزدهـــى كواسطـــة فى النظـــام فـــوق نحـــر جـــارية تستبيـــك

يابـــن ســـادة زهـــر كالنجـــوم أفلـــح الذيـــن هـــم أنجبـــوك

---

(١) ص ٢٦٥ و٢٦٦ : ج ١٥ معجم الأدباء لياقوت ـ نشر فريد رفاعى .

(٢) أى : رسالة .

إذا نعشت مدحهم بالفعال	محيياً سادة ما أولوك
ذو الرياستين[1] أخوك النجيب	فيه كل مكرمة وفيك
ذو الرياستين وأنت اللذان	يحييان سنة غازى تبوك
لم تزالا حياً للبلاد	والعباد مالكما من شريك
أنتما إن أقحط العالمون	منتهى الغياث ومأوى الضريك [2]
يابن سهل الحسن المستغاث	وفى الوغى إذا اضطرب الفكيك
ما لمن ألح عليه الزمان	مفزع لغيرك يابن الملوك
لا ، ولا وراءك للراغبين	مطلب سواك حاشا أخيك

والقصيدة غريبة العروض[3] وكانت بين شعراء مدينة العسكر مثلاً ، وحركة الشعر الحر المعاصرة التى يرفضها أكثر نقاد الشعر والشعراء اليوم قد تفرح بهذه القصيدة القديمة التى توافق مذهبها ، ولكن هذه القصيدة خالية من النغم الشعرى كأكثر ما ينظم دعاة مذهب الشعر الحر اليوم ، ومع أنها خلط غريب شاذ ،نقده أبو العلاء المعرى فى «رسالة الغفران» فإنها تجعل لدعوة الشعر الحر أصولاً قديمة .

٥ ـ وعلى الرغم من ذلك كله فقد اتسعت القصيدة الشعرية فى عصر الخليل لكل ما جد على الثقافة العربية من معان وثقافات وافدة ، وفلسفات وعلوم وفنون مترجمة . وأخذ المنطق يتغلغل فى الصياغة الذهنية للقصيدة ، حتى لتجدها عند شاعر كأبى تمام محكمة الأجزاء والعناصر والترتيب ، وتبعه فى ذلك كثير من الشعراء ، وصارت القصيدة تمثل البيئة وآثار الحضارة والحياة الجديدة فى أوائل العصر العباسى ، الحياة التى شاع فيها امتزاج العناصر والثقافات والحضارات ، وظهرت القصيدة القصصية عند «أبان» الذى نظم كليلة ودمنة شعرًا .

---

(١) هو الفضل بن سهل المتوفى ٢٠٢ هـ .

(٢) أى الفقير .

(٣) ص ٢٦٥ : ج ١٥ معجم الأدباء .

وأخذ الشعراء فى عصر الخليل يلائمون بين الموضوعات والأوزان والقوافى[1] وزهدوا فى الأوزان الطويلة ، وآثروا عليها الأوزان السهلة الخفيقة القصيرة ، وابتدعوا أوزاناً جديدة ، وأخرى لم تنظم فيها العرب إلا قليلاً ، كالمضارع ، والمقتضب ، والمجتث ، وأكثروا من نظم المخمسات والمزدوجات ونظم عليها بشار عبثاً واستهتاراً بالشعر [2]، ونظموا الدوبيت والسلسلة والمواليا والزجل والقوما وكان ثم الموشح ، ويسروا على أنفسهم فى القوافى ، فاختاروا أيسر الألفاظ وأسهلها وأحبها إلى السمع ، وتجنبوا عيوب القافية ، كل ذلك حرصاً على مسايرة الشعر للحضارة والغناء ، ومحاولة لنشره بين شتى الطبقات .

---

(١) ص ٢٩٦ : ج ١٥ المرجع نفسه .

(٢) ص ٩ الكشف عن مساوىء شعر المتنبى للصاحب .

القصيدة الجديدة
قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر

-١-

كان تراثنا الشعرى يتمثل في القصيدة العربية العمودية ، التى ورثناها عن امرىء القيس ، وحسان ، وجرير ، والبحترى ، والمتنبى ، والبارودى ، وشوقى ، وأضرابهم من الشعراء الذين أغنوا الشعر العربى ، ولقحوه بالأخيلة الطريفة ، والمعانى الجديدة ، والأغراض المنوعة ، والأساليب العربية الأصيلة وبالموسيقى المأثورة ذات التفاعيل الارتكازية العذبة ، التى أثرت عن الإمام العربى الجليل ، الخليل بن أحمد ، وعن نقادنا الخالدين الذين أضافوا إلى أوزانه أوزاناً أخرى شبيهة بها كشف عنه من بحور .

إن كل هذا التراث الشعرى الأصيل جزء من كيان القصيدة العربية ، التى لا تسمى قصيدة شعرية حتى تكون أبياتها من بحر شعرى واحد ، وحتى تلتزم فيها قافية واحدة، وإن كان شعراؤنا المعاصرون بتأثير الرغبة فى التجديد ، وتسهيلاً على أنفسهم من قيود الفن والتزاماته ، أجازوا لأنفسهم أن تشتمل القصيدة على عدة أوزان إذا تعددت مواقفها وأفكارها ، ونظموا من ذلك بعض قصائد ، من أشهرها قصيدة «الشاعر والسلطان الحائر» لإيليا أبى ماضى . وأجازوا كذلك تعدد قوافى القصيدة الواحدة مجاراة لفن الموشحات الأندلسى ، وتحرروا من سلطان القافية ، وجعل الكثير منهم لكل مقطع فى القصيدة قافية ، إذا كان كل مقطع يمثل تياراً فكريًّا متميزًا فى القصيدة .

ومع ذلك بقى للقصيدة العمودية سلطانها العظيم ، لموسيقاها المؤثرة ، ونغمها الموقع ، وجمالها الفنى الأخاذ . والفن هو الفن ، لابد فيه من القيود ، والمثل الفرنسى السائد يقول : « لايحيا الفن بغير القيود» ، فمن خلال القيود الفنية تظهر عبقرية الشاعر وموهبته الأصيلة » وعمق تكوينه الفنى المتميز .

ومع ذلك ففى تراثنا فى الشعر نظام الأرجوزة ، وعكس البحور المعروفة ، والأوزان التى أحثها المولدون ، وفيه كذلك الكثير مما أضيف إلى هذا التراث فى مختلف العصور ، وبخاصة فى عصرنا الحديث ، مع تنويع القافية ، وتنويع الوزن فى القصيدة الواحدة ، مع بقاء الروح الشعرى الأصيل للقصيدة ، وهيكلها العربى العمودى ذى التأثير الموسيقى الرفيع .

-٢-

وبدأت مدارسنا الجديدة تدعو إلى التجديد فى القصيدة الشعرية ، فدعا مطران ومدرسة أبولو إلى الشعر المرسل والشعر الحر ، لتصبح القصيدة العربية أكثر مرونة وطواعية فى يدى الشاعر ، وليمكن استخدامها فى الشعر القصصى والمسرحى والملحمى الطويل النفس ، ولتكون أكثر تعبيرًا عن ذاتية الشاعر ومشاعره العميقة .

حجج كثيرة برروا بها هذا التجديد ، وإن كان شوقى قد طوع القصيدة العمودية فجعلها صالحة للشعر القصصى والمسرحى ، وكذلك فعل أبو ماضى وعزيز أباظة وغيرهما . والقافية لم تحل بين الشعر العربى القديم والحديث وبين ظهور الملاحم فيه ، ومن مثل ذلك قصيدة ابن المعتز (المتوفى عام ٢٩٦ هـ) أو ملحمته فى ابن عمه الخليفة المعتضد بالله العباسى (٢٧٩ ـ ٢٨٩ هـ) ، وقصيدة ابن عبد ربه الأندلسى (٣٢٨هـ) فى الخليفة الناصرى الأموى الأندلسى (٣٠٠ ـ ٣٥٠ هـ) ، وملحمة حافظ إبراهيم العمرية ، وملحمة أحمد محرم المشهورة «الإلياذة الإسلامية » ، وغيرها . فالشاعر الموهوب لا تعوقه أبدًا قيود الوزن والقافية كما يقول الدكتور أبو شادى فى مقدمة ديوانه «الينبوع» .

ولكنَّ الداعين باسم التجديد تحدثوا عن هذا التجديد ، وإن لم يجددوه ، ومن بينهم بعض الكلاسيكيين : كالزهاوى ، والرصافى ، وكثير من الرومانسيين كمطران ، وشكرى ، والمازنى ، وغيرهم . ودعا أحمد أمين إلى التجديد فى عنصرى الوزن والمعنى .

ورأى الزهاوى أن القافية فى القصيدة تمثل حركة النادب فى نهاية كل مقطع من مقاطيع حزنه « ورأى الدكتور زكى المحاسنى فى كتابه « نظرات فى أدبنا المعاصر » أن وحدة القافية فى القصيدة العربية تشبه شكل البيداء العربية نفسها ، التى تمتد ساحة

منها وراء ساحة فى تماثل كامل يشبهه سرد القصيدة الجاهلية ، وهناك شاعر من رواد النهضة الشعرية فى فرنسا هو « لويس أراجون » نظم بعض شعره على نهج قريب من النهج الشعرى العربى ، وعد ذلك كشفاً جديداً ، فقسم بيته إلى مصراعين ، وقفاهما تقفية عربية .

- ٣ -

بدأت الدعوة إلى الشعر الحر تظهر بين بعض النقاد المعاصرين ، ومن بينهم مطران وأبو شادى ، وهذه الدعوة تأثرت فى أكثر الأمر بمذهب الشاعر الأمريكى «والت هوتمان» الذى هجر الأوزان فى معظم شعره ، وكذلك لم يهتم بالقافية ووجه جل اهتمامه إلى الإيقاع الموسيقى للشعر . وكان بعض الشعراء فى أوربا قد شكوا فى ضرورة الوزن للشعر ، وإن لم يلق رأيهم ذلك أنصارًا كثيرين إلا فى الولايات المتحدة وفى بلجيكا ، أما فى انجلترا وفرنسا فلم يصادفوا نجاحاً يذكر .

والخروج على الوزن الشعرى مع ملاحظة تنغيمات موسيقية خاصة يسمى شعرًا حُرًّا عند أبى شادى ، والسحرتى الذى يقول : ليس الشعر الحر ضرباً من الفوضى ، بل إن له صناعة فنية تخلق إيقاعات موسيقية ، وإن خالفت الإيقاعات التقليدية الموروثة ، ثم صار الشعر الحر فى رأى «نازك الملائكة» فى كتابها «قضايا الشعر المعاصر» لا يطلق إلا على تنويع التفعيلات فى أشطر القصيدة ، وإلى كثير ، ومحمد فريد أبى حديد ، وسهير القلماوى ، وغيرهم تجارب كثيرة تمثل أولية الشعر الحر .

وكان بعض الذين ينظمون منه يقيدون أنفسهم بالشكل الهرمى ، فيبدأون البيت الأول بتفعيله ، والثانى بتفعيلتين ، والثالث بثلاث ، والرابع بأربع ، والخامس بخمس تفاعيل ، ثم يعودون فى البيت بعده إلى أربع تفاعيل فثلاث فاثنتين فواحدة .

ومن الشعراء الذين ينظمون الشعر الحر من يتأثرون بالطريقة القديمة ، فيلتزمون فى أحيان كثيرة القافية ، كنزار ، والفيتورى ، ومنهم من يتركها كنازك ، وبدر شاكر السياب ، والبياتى فى أغلب شعرهم .

وللدكتور طه حسين رأى فى الشعر الجديد ، عبر عنه فى أحاديث مختلفة له ، نُشرت فى أمهات المجلات الأدبية .

رأى طه حسين أن النزعة إلى التجديد فى الأوزان والقوافى دعوة غير منكرة ، وغير جديدة ، فقد سبق إلى التجديد شعراء من العرب ومن غير العرب ، وإنما الاجدير بالبحث فى الشعر الجديد هو البحث عن توافر الأسس التى يجب أن تراعى فى الفن الشعرى ، والخصائص التى ينبغى أن تتحقق فيه ، ولايمكن أن نعد هذا الجديد شعرًا إلا إذا قام على تلك الأسس ، وتوافرت فيه تلك الخصائص . فقد نشر فى مجلة الأديب البيروتية ـ عدد شهر مايو ١٩٦٠ ـ مقالاً عن الشعر الجديد أكد فيه ذلك ، وجاء فى خاتمة هذا المقال : «فليتوكل شبابنا من الشعراء على الله ، ولينشئوا لنا شعرًا حرًّا أو مقيدًا ، جديدًا أو حديثاً ، ولكن ليكن هذا الشعر شائقاً رائعاً .

ونشر للدكتور طه رأى فى مجلة الآداب البيروتية ـ عدد فبراير عام ١٩٥٧ ـ حول الشعر الحر ، قال فيه : إنى لا أرى بهذا التجديد فى أوزان الشعر وقوافيه بأساً ، ولا على الشباب المجددين أن ينحرفوا عن عمود الشعر ، فليس عمود الشعر وحياً قد نزل من السماء ، وقديماً خالف أبو تمام عمود الشعر ، وضاق به المحافظون أشد الضيق ، وهو زعيم الشعر العربى كله غير منازع ، ولست أرفض الشعر لأنه انحرف عن عمود الشعر القديم ، أو خالف الأوزان التى أحصاها الخليل ، وإنما أرفضه حين يقصر فى أمرين :

أولهما : الصدق والقوة . وجمال الصور وطرافتها .

وثانيهما : أن يكون عربيًا لا يدركه فساد اللغة والإسفاف فى اللفظ ، وقديماً قال أرسطو : يجب قبل كل شىء أن نتكلم اليونانية . فلنقل : يجب قبل كل شىء أن نتكلم العربية .

ـ ٤ ـ

ومن النقاد المعاصرين كثيرون رفضوا الشعر الحر ، وللعقاد رأى فى الشعر الحر ، فحين رأى التجارب الجديدة من الشعر الحر لزميليه شكرى والمازنى ـ وهى أولى التجارب من الشعر الجديد ـ قال :

لا مكان للريب فى أن القيود الصناعية ستجرى ، وستجرى عليها أحكام التغيير والتنقيح ، فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالق

نفسه وقرأ الشعر الغربى ، فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين فى أيديهم القوالب الشعرية فيودعونها مالا قدرة لشاعر عربى على وضعه فى غير النثر . ورحب العقاد بالشعر المرسل والشعر المتعدد القوافى عند شكرى والمازنى . . ولكن العقاد عدل عن هذا الرأى فيما بعد ، وذكر أنه هو وصديقه المازنى كان يشايعان زميلهما شكرى بالرأى فى إهمال القافية بدون استطابة إهمال القافية بالأذن ، وأنه هو نَظَمَ القصائد الكثار من شتى القوافى ، ولكنه طواها كلها ، لأنه لم يستسغها ، وأشار إلى أنه يوم كتب مقدمة الجزء الأول من ديوان المازنى ورحب فيها بهذه النزعات التجديدية ومنها الشعر المرسل ـ وذلك عام ١٩١٤ ـ كان يظن أن الأذن ستألفها ، ولكنه إلى اليوم لايزال ينقبض لاختلاف القوافى بين البيت والبيت عن الاسترسال فى السماع ، . وذكر أن سليقة الشعر العربى تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء [1].

ـ ٥ ـ

إن الشعر الحر لا يتقيد الشاعر فيه بنظام التفاعيل العروضية ، إذ يتنوع فيه النغم وتتجدد التفعيلات ، ولا يقيد البيت بنظام الشطرين المعروف فى البيت الشعرى ، ونظم منه شعراء من مدرسة أبولو ، وكثير من الشعراء الواقعيين والرمزيين فى مصر وسوريا ولبنان والعراق . والتفعيلة العروضية هى الإناء الموسيقى للشعر الجديد ، ومن أشهر دعاته : نازك الملائكة ، ومصطفى السحرتى ، ومحمد مندور .

والشعر الحر ـ ولاشك ـ تغيير كامل لنظام القصيدة الشعرية العمودية ، وفيه محاولة لسدل الستار على تراثنا الشعرى المأثور .

وإن كنا نؤثر القصد فى الحكم ، والتوسط فى الأمر ، بحيث لاتصبح الأوزان جامدة كما يريدها المحافظون وبعض شعراء الغرب مثل وِرْدِزْوِرث ، ولا يصبح الأمر فوضى كما يريده دعاة الشعر الحر وبعض شعراء الغرب مثل كولردج .

وشعراؤنا المعاصرون يمكنهم أن يجددوا فى روح القصيدة الشعرية وجوهرها ،

---

(١) راجع مقدمة الجزء الأول من ديوان المازنى ، وص ٢٨٠ من كتاب مطالعات فى الكتب والحياة للعقاد ، وص ٣٠٨ من كتاب فصول من النقد عند العقاد ، تقديم محمد خليفة التونسى .

كحرصهم على تمثل التجربة الشعرية كاملة فى قصائدهم ، وكذلك الوحدة العضوية للقصيدة ، وكذلك سيرهم بالمضمون الشعرى ليكون أكثر تعبيراً عن حاجات الإنسان والمجتمع العربى وآماله ، أما التجديد فى شكل القصيدة العربية الموروث ، فنحن نقبله ، لكن فى أناة وبقدر ، حتى لا يفجأ القراء والسامعون بما لم يألفوا ، وبما لايمت إلى قديمنا بأية صلة ، ولنا أسوة بما صنع أسلافنا من ألوان التجديد فى البناء الفنى للقصيدة العربية .

ويزيد من إيمانى برأيى فى الشعر الحر ـ وهو أنه تجديد متطرف لايقبله الذوق العربى ، ولا يتفق مع تراثنا الشعرى ، ولا يصلح منهجاً شعريًّا لجيلنا العربى ـ أن كثيرًا من الشعوبيين الحاقدين على العربية وتراثها قد حشروا أنفسهم فى زمرة الداعين إلى حركة الشعر الحر ، . بل المتطرفين فى الدعوة إليه .

والأولى بنا أن نسير فى التجديد الشعرى بخطوات معتدلة ، وفى رفق وأناة ، وبقدر ، بعيدين عن هذا الهدم المقصود ، أو غير المقصود للبناء الفنى الموروث للقصيدة العربية

والبدء بالتجديد فى المضمون الشعرى أولى من الإقدام ـ فى تطرف ـ على تغيير شكل القصيدة العربية وبنائها الموروث ، الذى يكاد يعصف بمقومات الروح الشعرى جملة ، ويصرف أجيالنا المقبلة عن شعرنا القديم وشعرائنا القدماء ، مثل أبى تمام ، والبحترى ، والمتنبى ، والمعرى ، والشريف الرضى ، وشوقى ، وحافظ ، والزهاوى ، والرصافى ، وأضرابهم من الشعراء الخالدين ..

عمود الشعر العربى

- ١ -

اصطلاح جديد ، ظهر فى العصر العباسى ، وتردد منذ القرن الثالث الهجرى ، وفى القرن الرابع ذاع وتداولته ألسنة النقاد العرب فى هذه الحقبة الحافلة بمختلف التيارات الأدبية والنقدية ، وأخذه عنهم من جاء بعدهم من النقاد ، حتى اليوم .

وكان أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدى (٣٧١هـ) صاحب كتاب : «الموازنة بين الطائيين» من أشهر النقاد الذين احتفلوا فى النقد بعمود الشعر ورجعوا إليه ، وحكموه فى مشكلات الشعر وقضاياه .

يقول الآمدى فى الموازنة : سُئل البحترى عن نفسه وعن أبى تمام فقال : كان أغوص على المعانى منى ، وأنا أقوم بعمود الشعر[١] .

ولقد رجع الآمدى إلى الأصول الأدبية والبيانية والعربية فى الشعر ، فجعلها كل شىء ، أو أهم شىء فى النقد ، فهو ينقد شعر أبى تمام والبحترى بتحكيم النهج العربى والذوق الأدبى والأساليب العربية فى شعرهما ، فيرد ما ترده ، ويقبل ما تقبله ، فللعرب طريق خاص فى الأساليب والنظم ، وفى الأفكار والمعانى والأخيلة ، وفى الوزن الشعرى ، ولهم نهجهم فى مجازاتهم واستعاراتهم وتشبيهاتهم وكناياتهم وتمثيلاتهم ، وفيما يأتون به من طباق ومقابلة وجناس وسجع وغيرها . وذلك النهج الشعرى الخاص هو ما يجب على الشاعر أن يسترشد به ، ويحذو حذوه ، وينظم شعره على مثاله ومنواله ، والناقد يحكم ذلك النهج الخاص فيما ينقد من شعر ، فيفطن لما فيه من جمال أو قبح ، ويدرك ذلك بطبعه وذوقه .

وسمى ذلك النهج الفنى الخاص عمود الشعر العربى ، وهو فى أبسط معناه : كل التقاليد الفنية التى التزمها القدماء فى قصائدهم ، وفى الأفكار ، والمعانى ، والأخيلة ،

---

(١) ج ١ : ص ١٢ الموازنة ـ نشر دار المعارف بالقاهرة .

والأوزان، والقوافى ، والألفاظ ، والأساليب، والصور ، وغيرها ، فهذه التقاليد هى عمود الشعر الذى حتم الكثير من النقاد التزامه والسير على منواله ، وسموا ما جاء على نمطه من قصائد شعرية للقدماء وغيرهم قصائد عمودية ، أو قصائد تلتزم عمود الشعر .

وكانت كثرة اختلافهم فى قضايا النقد فى القرن الثالث وما بعده حافزاً لهم إلى التحاكم إليه ، فضلاً عن أنهم لم يجدوا شيئاً سوى عمود الشعر يرجعون إليه أو يحكمونه فى الخصومات النقدية ، وفيما أتى به المحدثون والمولدون من ذوى الثقافات الجديدة والشعر المحدث .

والاحتكام إلى جميع هذه التقاليد الفنية الموروثة فى القصيدة العربية عن الجاهليين والإسلاميين أكثر إنصافاً فى النقد ، إذ أنها أحكم المقاييس وأصدقها .

وحتى اليوم لانجد أصدق من تصويرنا لعمود الشعر ، الذى لانجد تعريفاً واضحاً له عند كل النقاد . . وما نقرؤه من كلام ابن طباطبا ، والآمدى ، أو المرزوقى عنه لايفسر حقيقته ، ولا يحدد معناه ، ويقول المرزوقى (٤٢١ هـ) فى مقدمة شرحه على حماسة أبى تمام : كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة فى الوصف ، والمقاربة فى التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاركة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية فهذه سبعة أبواب هى عمود الشعر [١] .

- ٢ -

ولقد كانت القصيدة التى ورثها الشعراء العباسيون أو المحدثون عن أسلافهم من الجاهليين والإسلاميين تظهر فى أروع نماذجها ، وهى قصيدة المعلقات أو القصيدة العمودية ، فكل تراثنا الشعرى يتمثل فيها ، وقد ورثناها عن امرىء القيس ، وحسان، وجرير ، وأضرابهم ، من الشعراء الذين أغنوا الشعر العربى ، ولقحوه بالأخيلة البديعة ، والمعانى المبتكرة ، والتشبيهات الرائعة ، والأغراض المنوعة ،

---

(١) ج ١ ص ٩ شرح المرزوقى على الحماسة .

والأساليب البليغة ، وبالموسيقى المأثورة ذات الأوزان العروضية التى كشف عنها الخليل فى بحوثه المبتكرة فى عروض الشعر العربى .

وأصبح هذا التراث الشعرى الأصيل جزءاً من كيان القصيدة ، وصارت هذه التقاليد والقيود الفنية التى يلتزمها الشعراء لاتقوم القصيدة بدونها ، وحببت هذه القيود إلى الشعراء الأصلاء ، إذ أن الفن هو الفن : لابد فيه من القيود كما ذكرنا من قبل ، وكما يقول المثل الفرنسى : «لايحيا الفن بدون قيود» ، فمن خلال القيود الفنية تظهر عبقرية الشاعر وموهبته الأصيلة ، وفطرته الفنية المتميزة . . والحرية فى الفن هى استعمال الشاعر الموهوب أقصى عبقريته من خلال تلك القيود ، ومن ثم تبدو عظمة الفن ، إذ أنه أرستقراطى شديد الأرستقراطية فى التزامه لمناهج خاصة ، واتباعه لقيود شديدة لا يتاح لكثيرين النفوذ منها إلى صميم التعبير عن الحياة والفكر والفن فى أعظم وأبسط وأصدق وأوضح صورها ومضامينها .

ولا يستثنى من الحرص على هذه القيود ، فى أغلب الأمر ، مذهب من مذاهب الشعر ، ولا جماعة من جماعاته محافظة أم مجددة ، ولا نعد ذلك استعبادًا فنيًّا ، على ما كان يحاول « د. أحمد زكى أبو شادى» رائد مدرسة أبولو الشعرية أن يصوره به ، هو وجميع الثائرين على القصيدة العمودية ، فقد كان يذهب إلى أن الوزن التقليدى يجر الشاعر إلى استخدام أسلوب وإيقاع وتكتيكات تضرب بجذورها فى أعماق عقله الباطن ، وتملى عليه الإيقاع والمعجم والأسلوب ، وتغلبه على إبداعه وشخصيته ، وتجعله غير قادر على التعبير عن كل الموضوعات والحالات الشعورية [1].

ونحن لا نتابع مذهب الذين يرمون الصياغة الكلاسيكية بأنها تغلب الشاعر على إبداعه وشخصيته ، ففى رأينا أنها لاتقف حائلاً بينه وبين الإبداع وإظهار شخصيته المستقلة ، وحريته الفنية الواسعة ، وكان أبو شادى يكرر أنه يهدف إلى التحرر من قيود لا ضرورة لها ، لا إلى التحرر من القواعد الفنية [2] ، إن الشاعر الموهوب لاتعوقه أبدًا قيود الوزن والقافية ، كما قال أبو شادى فى مقدمة ديوانه الينبوع .

---

(١) راجع ص ٧٨ حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ، تأليف س موريه ، وترجمة سعد مصلوح .

(٢) ص ٨١ المرجع نفسه . وراجع رائد الشعر الحديث تأليف خفاجى ، ومجلة أبولو .

وهذه القصيدة العمودية هى التى تلتزم عمود الشعر وموسيقى القصيدة ونغمها وجمالها وتأثيرها ، وإن كانت التقاليد الفنية التى ترتكز عليها أصبحت فى عصرنا مجالاً للنقد ، ونحن لاننكر أن بعض هذه التقاليد يمكن التحرر منها ، لكن ذلك على أية حال مالم يكن يجوزه الذين التزموا بعمود الشعر من النقاد العرب .

- ٣ -

ويجىء العصر العباسى ، ويظهر الشعراء المحدثون والمولدون ، ويأخذون فى التجديد فى الشعر على نطاق محدود ، حيث رأوا أن سلوكه جزء من حرية الشاعر الفنية ، ولا يتعارض مع قيود الشعر الملتزمة .

ولقد نشأ المحدثون فى خلال العصر العباسى وحضارته ، وثقافاته والامتزاج القوى الذى حدث فيه بين العرب والأمم الأجنبية فى كل شىء .

ومن المحدثين ظهر المولدون من الشعراء ، الذين نشَئُوا من آباء عرب وأمهات أعجميات ، وبعضهم كانت أصولهم كلها أعجمية ، وإن أطلق لفظ المولدين أحياناً على ما يطلق عليه لفظ المحدثين من شهود العصر العباسى وحضارته ، ومن اتساع أفق الخيال والأفكار فيه .

زاد المحدثون فى معانى المتقدمين من الشعراء ، واهتدوا إلى معان جديدة وأتوا بأخيلة وتشبيهات مبتكرة ، وكتبوا قصائدهم فى أغراض غير الأغراض القديمة فى بعض الأحايين ، فوق ما صنعوه من تسهيل الأساليب والوزن الشعرى ، وقد صبغت الثقافات الجديدة ـ من يونانية وفارسية ـ عقلية المولدين بآثارها فى التفكير والمعانى ، وطرافة الخيال والتقسيم ، ونظم الشعراء ما تسرب إليهم من الصور الفارسية ، حتى ليقول بعض الدارسين مثل أحمد أمين : إن بشاراً وأبانواس والعتابى وأضرابهم نظموا شعرًا عربيًّا فيه بلاغة العرب ومعانى الفرس ، كما قالوا عن عبد الحميد الكاتب فى النثر : إنه استخرج أمثلة الكتابة التى رسمها من اللسان الفارسى فحولها إلى اللسان العربى ، كما يقول أبو هلال فى «ديوان المعانى» . ومع ما صنعوه فى هذا المجال وغيره فقد صاروا فى أحيان كثيرة إلى اللحن والابتذال والسوقية والعامية ، وإلى الغريب الوحشى ، والمعانى الغامضة ، والاستعارات البعيدة ، وأتوا بالكثير من البديع

المتكلف ، وخرجوا فى بعض الأحيان من عاطفة الشاعر إلى عقل المفكر ، وحكمة الحكيم ، حتى لقد لج صالح بن عبد القدوس وأبو العتاهية ومحمود الوراق فى الحكمة والمثل ، وكان القطامى مثلهم كثير الأمثال ، وكان العتابى يذهب شعره فى البديع (١) ، وكان يحتذى فيه حذو بشار (٢) . وعلى مثاله فى البديع ، كان يقول جميع من يتكلف ذلك من المولدين ، كالنمرى ، ومسلم ، وأشباههما (٣) ، ومسلم أول من تكلف البديع من المولدين ، وهو زهير المولدين فى الصناعة الشعرية (٤). وكانت موجة البديع وتكلفه خروجاً على عمود الشعر فى رأى كثير من النقاد ، وقامت حول البديع قضايا نقدية فى القرن الثالث قد نعود إليها فى بحث آخر .

وكان المحدثون يأتون فى باب الأوصاف بالتشبيه المفرط البعيد (٥) ،من حيث كان مذهب العرب أن يصفوا الشىء على ما هو عليه ، وعلى ما شُوهد من غير اعتماد لإغراب ولا إبداع (٦).

وبشار هو أبو المحدثين وأستاذهم(٧)، ويعجب الأصمعى بشعره ، ويشبهه بالأعشى والنابغة (٨) ، وينوه أبو عبيدة بفطنة بشار وصحة قريحته وجودة نقده للشعر(٩) ، وكان ابن الرومى يقدمه ويزعم أنه أشعر من تقدم وتأخر (١٠) ، ويرى الجاحظ أنه ليس هناك مولد إلا وبشار أشعر منه ، وأن لا مولد بعد بشار أشعر من أبى نواس(١١) ، وبشار عند الأصمعى خاتمة الشعراء (١٢) ، وأبو نواس ثانى بشار فى منزعه لفظاً ومعنى ، وهو أسير المحدثين شعرًا (١٣).

---

(١) ج ٣ : ص ٢٤٢ البيان والتبين ـ تحقيق السندوبى .
(٢) ج ١ : ص ٥٥ المرجع السابق .
(٣) ج ١ : ص ٥٤ المرجع نفسه .
(٤) ج ١ : ص ١١٠ العمدة .
(٥) ج ٣ : ص ١٢٤ تاريخ آداب العرب للرافعى .
(٦) ١٨٩ الموازنة ـ طبع صبيح .
(٧) ص ٣ طبقات الشعراء لابن المعتز ، وص ٢٥٠ الموشح للمرزبانى .
(٨) ج ٣ : ص ٢٥ الأغانى .
(٩) ص ٣ : ص ٢٣ الأغانى .
(١٠) ج ٢ : ص ١٣ زهر الآداب .
(١١) ج ١ : ص ٩١ العمدة لابن رشيق .
(١٢) ج ١ : ص ١٧٣ المرجع السابق .
(١٣) ج ١ : ص ٢٠٩ البيان والتبين .

وعلى أية حال فقد وجدنا الكثير من صور التجديد في القصيدة عند المحدثين المولدين ، تجديد فى الشكل وفى المضمون ، فى المحتوى والثقافة والفكر ، وخروج على خط الجاهليين فى شتى عناصر القصيدة ، مما خالفوا فيه القدماء ، وأخلوا فيه بعمود الشعر .

- ٤ -

ويتابع النقاد فى أوائل العصر العباسى هذه الحركة الشعرية الجديدة ، ويبدون آراءهم فى هذا الشعر المحدث المتحرر من عمود الشعر ، ويقفون موقفين ، وينقسمون إلى فريقين :

الأول : أبو عمرو بن العلاء (١٥٤ هـ) ومدرسته المحافظة .

الثانى : خلف الأحمر (١٨٠ هـ) ومدرسته المجددة .

١ ـ فأما أبو عمرو فقد كان شديد التعصب على المحدثين لخروجهم على عمود الشعر ، بل كان يتعصب على الشعراء الإسلاميين [١] . ولا يرى الشعر إلا للجاهلين ، وكان أشد الناس تسليماً للعرب كما يقول ابن سلام ، ولا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين ، وسئل عن المولدين فقال : ما كان من حسن فقد سبقوا إليه ، وما كان من قبيح فهو من عندهم [٢] . وجلس إليه الأصمعى عشر سنين فما سمعه يحتج ببيت إسلامى [٣]، فضلاً عن أن يحتج بشعر المحدثين ، وقال : لو أدرك الأخطل يوماً من الجاهلية ما قدمت عليه أحدًا .

ويتابعه ابن الأعرابى فى الإزراء بشعر المحدثين والإشادة بشعر القدماء ، وكان يقول فى شعر أبى تمام : إن كان فى هذا شعرًا فكلام العرب باطل [٤]. وكذلك كان أبو حاتم يعيب شعره [٥] ، وكان أبو عبيدة يرى أن أشعر الناس امرؤ القيس والنابغة وزهير ، وأشعر الإسلاميين جرير والفرزدق والأخطل [٦] .

---

(١) ج ١ : ص ٧٣ العمدة .
(٢) ص ٢٤٤ أخبار أبى تمام الصولى .
(٣) ص ٣٠٤ الموشح .
(٤) ص ٤٤ و ٤٦ جمهرة أشعار العرب .
(٥) ج ١ : ص ٣٦٢ ديوان المعانى .
(٦) ص ٢٢٢ أخبار أبى تمام .

وكان المأمون يتعصب للأوائل من الشعراء ، ويقول : انقضى الشعر مع مُلك بنى أمية [1] . وكان إسحاق الموصلى ينصر الأوائل ، وكان شديد العصبية لهم [2] ، فطعن على أبى نواس وأبى العتاهية وأبى تمام [3] ، وكان لا يعتد ببشار [4] ، وكان كذلك زعيم مدرسة تنكر تغيير الغناء القديم وتعظم الإقدام عليه [5] ، ومثل ذلك التعصب للآداب القديمة موجود فى الآداب الغربية ، فقد كان «هوراس» الشاعر الرومانى يرى أن شعراء اليونان هم النماذج التى يجب أن تدرس ليلاً ونهارًا ، وأن الشعر ينبغى أن ينظم كما كانوا ينظمونه [6] . والنقاد فى العصر الكلاسيكى فى أوربا كانوا جد مفتونين بالنماذج الإغريقية القديمة .

وعصبية هؤلاء النقاد على شعر المولدين ظاهرة ، وقد اعتذر عنهم الباقلانى بميلهم إلى الشعر الذى يجمع الغريب والمعانى [7] ، واعتذر عنهم ابن رشيق بحاجتهم إلى الشاهد ، وقلة ثقتهم بما يأتى به المولدون [8] .

٢ ـ وأما خَلَف الأحمر فقد كان لا يشق له غبار فى النقد ، ولا يجرى معه أحد فى حلبة هذه الصناعة ، وكان يفضل بعض النماذج المحدثة على الشعر الجاهلى ، ففضل لامية مروان على لامية الأعشى [9] .

ويتابعه فى هذا الإنصاف لشعر المحدثين الجاحظ وابن قتيبة والمبرد وابن المعتز ، فقد كان الجاحظ ينكر غلو المتعصبين على المحدثين [10] ، وكان المبرد لا يتعصب لقديم على محدث ، وكذلك ابن قتيبة ، كما ترى فى مقدمة كتاب « الشعر والشعراء » وكذلك

---

(١) ج ٣ : ص ٢٨ الأغانى .
(٢) ص ٢٥٨ الموشح .
(٣) ص ٨ الموازنة
(٤) ج ٩ : ص ٣٥ الأغانى .
(٥) ج ٩ : ص ٣٥ الأغانى .
(٦) ص ١٤٤ ، قواعد النقد الأدبى ـ كرومبى ـ ترجمة محمد عوض .
(٧) ص ١٠٠ ، إعجاز القرآن البلاقلانى .
(٨) ج ١ : ص ١٩٧ العمدة ،
(٩) ج ٣ : ص ٤٠٢ العقد الفريد ـ ط التجارية .
(١٠) ج ٣ : ص ٤٠ الحيوان .
(١١) ١ : ١٨ الكامل المبرد .

كان موقف ابن المعتز [1]، وهذه الطبقة أنصفت المحدثين إنصافاً ظاهراً .

- ٥ -

ويجىء الشعراء المحدثون من ذوى الثقافات الجديدة ، كأبى تمام ، وابن الرومى ، وغيرهما ، ويخرج شعرهم على عمود الشعر خروجاً واضحاً ، ويختلف النقاد فيهم اختلافاً بيناً ، كما ترى فى أحكام كثيرة منهم على أبى تمام بالخروج عن عمود الشعر ، وفى خلافهم حول ابن الرومى ، فهو عند ابن رشيق أولى الناس باسم شاعر ، لكثرة اختراعه وحسن افتنانه [2] ، ويتابعه فى ذلك ابن شرف فى «رسالة الانتقاد» . ويقول عنه المعرى [3]: إن أدبه أكثر من عقله . ويثنى عليه المسعودى فى «مروج الذهب» ، وابن خلكان فى كتابه «وفيات الأعيان» ، من حيث أهمله أبو الفرج ، وذمه القاضى الجرجانى فى كتابه « الوساطة» وقد أعجب به المعاصرون من النقاد مثل : طه حسين ، والعقاد ، والمازنى ، وشكرى ، ووراثة ابن الرومى اليونانية أصل فنه الأدبى عند العقاد، ويضيف إليها طه حسين أثر الثقافة الإسلامية اليونانية فيه [4].

وعند هذا الحد يتضح لنا معنى عمود الشعر ، وتعصب فريق من النقاد فى القرن الثانى الهجرى له وإزرائهم بشعر المحدثين لخروجهم عليه ، واعتدال فريق آخر فى نظرتهم إليه ، وفى مدى تحكيمهم له فى شعر المحدثين ، وفى إنصافهم لشعر المولدين .

على أن المعاصرين ، ممن خرجوا على الكلاسيكية القديمة ، وتحرروا من الأوزان الشعرية الموروثة ، قد نظروا إلى عمودية القصيدة نظرة خاصة ، فانصرفوا عن الأوزان القديمة والمولدة جملة ، وأقبلوا على الشعر الحر والمرسل ، والشعر المنثور ، وغيرها من ضروب التجديد فى القصيدة الشعرية ، ممعنين كل الإمعان فى الخروج على عمود الشعر العربى من جديد مرة أخرى . . وهؤلاء لعمود الشعر وللقصيدة العمودية عندهم معنى آخر غير المعنى الذى قصده القدماء ، والذى تحدثنا عنه .

---

(١) ص ١٤ رسائل ابن المعتز .

(٢) ج ١ : ص ٢٢٥ العمدة .

(٣) ص ١٦١ رسالة الغفران للمعرى-نشر كيلانى .

(٤) ص ٢٢٧ من حديث الشعر والنثر .

الباب الثانى

النقد العربى الحديث ونظرياته

- الفصـــل الأول : النقد العربى الحديث وتطوره .
- الفصل الثانى : تيارات النقــد الغـربى .
- الفصل الثـالث : المناهج النقــدية (الجديدة) .
- الفصل الرابع : الأسس الحديثة فى نقد الشعر .

الفصل الأول

النقد العربى الحديث وتطوره

-١-

جدت على الأدب الحديث بعد الحرب العالمية الأولى عوامل أدت إلى ذيوع آراء كثيرة حول التجديد فى الأدب والشعر ، وإلى ثورة لفيف من الأدباء والنقاد المعاصرين على الأدب المحافظ أوالاتباعى (الكلاسيكى) ودعاته ، ومن هذه العوامل :

١ ـ انتشار الثقافة الأدبية لكثرة المدارس والمعاهد والجامعات ، وبفضل الأزهر ، وعن طريق المجامع والنوادى الأدبية ، كالمجمع اللغوى فى مصر ، والمجمع العلمى فى دمشق ، والمجمع العراقى فى بغداد ، وبفضل المطابع التى تخرج كل يوم العديد من الكتب القديمة والحديثة .

٢ ـ ذيوع الأدب الغربى الحديث فى محيطنا الأدبى ، وتأثر طبقة من أدبائنا ونقادنا به .

٣ ـ تجدد مظاهر الحضارة ، ومشاهد الحياة ، يوماً بعد يوم ، مما يترك أثره فى العقول والنفوس والمشاعر .

٤ ـ انتشار روح الثورة على تراثنا الأدبى القديم بين طبقات الأدباء التى تخرجت من الجامعات المصرية والمعاهد الغربية ـ أما الأدباء الذين نهلوا من الثقافات الأدبية القديمة وحدها ، فقد تفاوتت ميولهم وأذواقهم نحو حركة التجديد فى الأدب والشعر : فهناك من انصرف عنها وعدها جحوداً لتراثنا الأدبى القديم ، وهناك من شايعها وآمن بها مع الداعين إليها ، ومن وقف موقفاً وسطاً ، فهو يأخذ عن القديم البلاغة والطبع والذوق والموهبة ، ويأخذ عن الحديث المعانى والأخيلة والهدف والرسالة .

ولقد تعددت مناحى التجديد فى الأدب ، فدعا فريق إلى الشعر المرسل ، ودعا

آخرون إلى الشعر الحر ، وتعددت مذاهب الشعراء فى شعرهم :

١ ـ ففريق أخذوا يحاكون القدماء فى فصاحتهم وفى منهجهم فى نظم القصيدة ، مع التأثر بالعوامل الجديدة التى أثرت فى الأدب : شعره ونثره ، ومن هؤلاء ، البارودى ، وشوقى ، وحافظ ، والأسمر ، ومحرم ، والجارم ، وسواهم ، ويلقب مذهب هؤلاء فى الشعر بالمذهب الاتباعى (الكلاسيكى) .

٢ ـ وفريق دعوا إلى التجديد فى الشعر والخروج فيه على منهج القدماء وجعله متمشياً مع ناموس التجدد فى الحياة والحضارة والثقافة ، وجعله تعبيراً خالصاً عن نفس الشاعر ومشاعره وآماله وآلامه ، وسمى مذهب هؤلاء فى الشعر بالمذهب الابتداعى (الرومانتيكى) ، ومن هؤلاء : مطران ، وشكرى ، والمازنى ، والعقاد ، وأحمد زكى أبو شادى ، وإبراهيم ناجى ، وسواهم من شعراء مدرسة أبولو ومدرسة الديوان .

٣ ـ وفريق آخرون رأوا أن الشاعر يجب أن يكون واقعيًّا فى شعره ، يتحدث عن الحياة والمجتمع وواقع الشعوب العربية مصوراً لآلامها ، داعياً للثورة على الجمود والفقر والمذلة وغيرها من أمراض المجتمع العربى ، ومذهب هؤلاء هو المذهب (الواقعى) ، ومنهم طائفة من الشعراء الشباب الذين نقرأ لهم ، ونسمع عنهم .

وفى الأدب شعره ونثره جَدَّت القصة والمسرحية ، وذاعت فى النثر المقالة الصحفية ، ودعا لفيف من الأدباء إلى التجديد فى اللغة والأساليب ، تجديدًا لايخرجها عن العربية ، ولا يقف بها عند القدرة على التعبير عن مشاعرنا وعن مظاهر الحضارة التى تستجد فى الحياة كل يوم .

فالأدب الحديث قد نبع من نبعين مختلفين كل الاختلاف ، وتأثر بهما ، واستمد منهما ، وهذان النبعان أو الحركتان أو العنصران هما : الثقافة الأجنبية ، والثقافة العربية القديمة التى تعتمد على الأدب القديم ، والتى نشأت من الأزهر ، ودار العلوم ، ونحوهما ، فهؤلاء نشروا تعليم اللغة العربية وآدابها فى المدارس ، وقاموا بنشر الثقافة العربية بجانب الإنجليزية والفرنسية وغيرهما ، وكان من أثر هذا : التأليف فى الموضوعات القديمة ، ونشر الكتب القديمة ، كما يفعل الأدباء العرب والمستشرقون . وهذا هو ما يفسر الصراع بين المدرسة القديمة والمدرسة الحديثة ، أو بين شيوخ الأدب

وشباب الأدباء . وهاتان الحركتان ـ الحركة الأوربية والحركة العربية ـ وامتزاجهما على أشكال من المزج ، هو الذى يلقى الضوء على نتاجنا الأدبى على اختلاف أنواعه . امتزج هذان العنصران فكان لنا أدب سياسى يتفق وموقفنا ، ويتفق وحياتنا ، وما كان ليحدث ذلك لو لم يمتزج العنصران .

ـ ٣ ـ

ولننظر إلى الشعر الحديث ، لقد جاء البارودى وجدده ، ولكن تجديده لم يكن من نوع التجديد الذى يسود الآن من تطعيم الشعر العربى بالشعر الأجنبى ، إنما كان تجديده من ناحية الرجوع بالشعر العربى إلى العصر العباسى ، فترسم آثار أبى نواس ، وأبى فراس ، والمتنبى ، والشريف الرضى ، من حيث الأغراض والمعانى ، وفحولة اللفظ ، فلما جاء حافظ وشوقى وأضرابهما كان تجديدهما أوضح ، ولكنهما مع هذا كان حظهما من القديم أكثر من حظهما من الجديد .

والشعر القديم كان مناسباً للذوق القديم ، فلما تطور ذوق الأمة رأى أمامه شيئين مختلفين تمام الاختلاف ، فأما أحد الشعرين فشعر على النمط القديم فى أوزانه وقوافيه وأغراضه ومعانيه ، وهذا عندهم لم يعد غذاءً كافيًا ، لأن ذوق الأمة اجتاز هذا الطور ، وشعر أمعن فى تقليد الشعر الأفرنجى فى معانيه وأسلوبه وصوره وأخيلته ، فجاء نابياً عن الذوق الشرقى ، ولم تعجبه صياغته ، ولا ألف تعبيراته ، كالشاطىء المجهول ، ومقابر الفجر ، ونحو ذلك .

وفى الأدب العربى الحديث كان من أوضح آثار الثقافة الغربية وتأثيرها فيه ظهور القصة والمسرحية ، مترجمتين من آداب الغرب أولا ، ثم أخذ أدباؤنا يؤلفون فيهما ، ويجعلون الحياة المصرية موضوعًا لقصصهم ولمسرحياتهم ، وظهر قصَّاصون موهوبون كبار : كتوفيق الحكيم ، ونجيب محفوظ ، ويحيى حقى ، ومحمود تيمور ، كما ظهر كُتّاب المسرحية المترجمة ، ثم المقتبسة ، ثم المؤلفة ، ووجد المسرح لعرض هذا النوع من التمثيليات والقصص . ولا يزال هذا الامتزاج يعمل عمله ، ويسير فى قوة حتى يبلغ الأدب العربى غاية نهضته وازدهاره .

النقد العربى القديم
وآثاره فى نقدنا الحديث

-١-

يمثل عبد القاهر الجرجانى (٤٠٠ ـ ٤٧١ هـ) مؤلف كتابى : أسرار البلاغة ، ودلائل الإعجاز ، وأعظم النقاد العرب ، القمة العالية ، التى وصل إليها النقد العربى القديم ، التى لم يبلغها النقد عند العرب من قبل ولا من بعد .

ولقد سبقه نقاد كبار ، وضعوا أصول النقد الأدبى ، وفق مناهج مفصلة ، مثل : قدامة (٣٣٧هـ) ، والآمدى (٣٧١ هـ) ، والقاضى الجرجانى (٢٩٢هـ) ، وأبى هلال العسكرى (نحو ٣٩٥هـ) . . ومع ذلك فالفرق كبير بينهم وبين عبد القاهر ، فإذا كانت الأحكام التى فصلوها فى : « الموازنة بين الطائيين » ، و«الوساطة بين المتنبى وخصومه» ، وكتاب «الصناعتين» ، تعد الأساس لنشأة النقد العربى ، فإن دراسات عبد القاهر الجرجانى قد بنت للنقد صرحًا شامخاً لم يصل إليه أحد قبله ولا بعده ، وكتاباه : «الأسرار» و«الدلائل » جد مبتكرين فى تاريخنا الأدبى والنقدى والبيانى .

وفى كتاب «أسرار البلاغة» يتحدث عن الأصول الكبرى فى البيان العربى ، مثل التشبيه ، والتمثيل ، والاستعارة ، والمجاز ، والكناية ، والسرقات الشعرية ، وحسن التعليل . . وروائع الاهتداء إلى دقاق المعانى فيها ، واختلاف الأدباء والشعراء فى الوصول إلى أدق بلاغاتها ، وطرق اختلاف أساليبها من حيث النظم والصياغة والتصوير .

وفى «دلائل الإعجاز» يتحدث عبد القاهر عن نظرية النَّظْم وتطبيقاتها الواسعة فى مختلف أساليب البيان ، ويهتدى بذوقه وإحساسه بين روائع الأدب والشعر ، دارساً لها وللفروق الأدبية والبيانية بين أساليبها من حيث وجهة رأيه فى النظم ، ويهتدى بفطنته

وذكائه إلى مناهج مفصلة يبنى عليها أحكامه النقدية والبيانية ، فى دقة وعمق وروعة فهم للأدب وخصائصه .

وأكاد أمثل ذوق عبد القاهر النقدى فى الكتابين «بالترمومتر الزئبقى» الذى يتأثر بمختلف درجات الحرارة تأثرًا واضحاً ، فإن ذوق عبد القاهر يقف عند دقائق الأساليب ، ومختلف صور الأداء والبيان ، متأثراً مهتزًّا معبرًا عن انفعالاته الأدبية والنقدية بأجلى بيان وأوضح تعبير ، وعندما يقف أمام روعة تعبير ، أو أدنى تغيير فى الأسلوب ، يعبر عن انفعالاته الفنية تعبيرًا يدل على أصالة فهم ، وعمق إحساس ، ودقة فطنة ، وعلى ذوق مرهف عجيب .

وهنا سوف أتحدث عن الأصول النقدية الكبيرة ، التى اهتدى إليها عبد القاهر ودرسها ، فى كتابه «دلائل الإعجاز» لنتبين مدى أثره فى حركة النقد العربى .

ـ ٢ ـ

يرى عبد القاهر فى «دلائل الإعجاز» أن اللفظة رمز لمعناها ، رمز للفكرة أو التجربة ، أو العاطفة ، أو المعنى ، وقيمتها فيما ترمز إليه ، وليست البلاغة فيها وحدها ، فالألفاظ لم تُوضع ولا تستعمل لتعيين الأشياء المتعينة بذواتها ، وإنما لدينا صورة ذهنية لكل شىء ولكل حدث ، ونحن نضع ألفاظ اللغة ، ونستعملها ، لنحرك هذه الصور الذهنية الكامنة ، فلا يمكن أن يثير لفظ «طفل» مثلا فى نفوسنا شيئاً مالم يكن فى ذهننا صورة الطفل ، اللفظ رمز لها ومحرك [1] .

وعبد القاهر فى ذلك يتلاقى مع كل النقاد العالميين والقدامى والمحدثين ، فإذا قال أفلاطون من قبل : إن الكلمة إنما تعنى الفكرة ذاتها وحقيقتها الخارجية المتمثلة فى صورة من كلمة على السواء [2] ، وإذا قال أرسطو إن عملية النطق مستلزمة ضرورة للتفكير وإن الكلمات رموز للمعانى [3] ، فإن عبد القاهر يقول : إنك تطلب المعنى وإذا ظفرت به فاللفظ معك وإزاء ناظرك [4] . ويقول برجسون بعده بزمن طويل إنما

---

(١) راجع ص ٣٤١ دلائل الإعجاز . وص ١٤٨ فى الميزان الجديد لمندور .

(٢) ص ٢٧ الأدب وفنونه ـ عز الدين إسماعيل .

(٣) الخطابة لأرسطو ص ١٤٠ ب س ١٥ ـ ٢٤ .

(٤) ص ٤٩ الدلائل لعبد القاهر .

نفكر بالألفاظ . ويقول لاسل آبر كرومبى أستاذ النقد الإنجليزى بجامعة لندن : «على الأديب أن يجعل ألفاظه محاكية لتجاربه ورمزًا لتلك التجارب ، وعليه أن يجمع بين مقدرته على التعبير عما فى نفسه بذلك الرمز ، وبين مقدرة ذلك الرمز نفسه على نقل تجاربه إلى القراء [١]» ، « فما وظيفة الألفاظ فى النص الأدبى إلا أن تكون رمزاً [٢]» . ويقول ميخائيل نعيمة فى كتابه النقدى المشهور «الغربال» : لاقيمة للغة فى ذاتها ونفسها ، بل قيمتها فيما ترمز إليه من فكر وعاطفة .

ويرى العقاد[٣] أن الألفاظ رموز يقترن كل منها بخواطر وملابسات تتيقظ وتحيا فى الذهن متى مر به اللفظ وجرى على اللسان .

النظرية واضحة ، وقد بحثت مدرسة لغوية كبيرة ـ هى مدرسة «فنت الألمانى» ـ نظرية «الرمزية فى اللغة» هذه ، وكشفت عنها ، ودرست تفاصيلها ، فى اتفاق كلى مع كل ما كتبه عبد القاهر الجرجانى وفصله فى دلائل الإعجاز [٤].

وفى مناظرة «السيرافى» لمتى بن يونس التى رواها أبو حيان التوحيدى فى كتابه «الإمتاع والمؤانسة» يقول مَتَّى : المعانى المدركة لا يتوصل إليها إلا باللغة [٥].

ويجعل بعض المعاصرين عبد القاهر متأثرًا فى دلائل الإعجاز بكل الأفكار التى تضمنتها هذه المناظرة [٦]. . وهذا ظلم لعبد القاهر وكتابه ، وخاصة أن الكاتب الدكتور بدوى طبانة لم يقيد كلامه حتى يجعله بمنأى عن الإطلاق ، وكأن أصول «دلائل الإعجاز» صياغة مباشرة لكل الأفكار التى تضمنتها هذه المناظرة . . ولو قلنا إن عبد القاهر إذا كان قد تأثر بأحد فإنما تأثر بآراء ابن جِنِّى (٣٩٢هـ) فى كتابه «الخصائص» لَكُنَّا أقرب إلى الصواب ، مع الاختلاف المطلق بين عبد القاهر وغيره من

---

(١) ص ٢٤ قواعد النقد الأدبى ـ القاهرة ١٩٣٦ ـ ترجمة محمد عوض .

(٢) ص ٣٥ المرجع نفسه .

(٣) ص ٢١٤ فصول من النقد عند العقاد .

(٤) عقد محمد مندور الصلة بين عبد القاهر وفنت الألمانى فى رمزية اللغة فى كتابه «فى الميزان الجديد» ص ١٤٣ .

(٥) راجع الإمتاع والمؤانسة لأبى حيان .

(٦) ص ١٦٧ البيان العربى ـ بدوى طبانة .

علماء اللغة والنقد من العرب ، لأن لعبد القاهر مذهبه المستقل المتميز فى كل ما يعرض له من نظريات وفلسفات نقدية وبيانية .

والعلاقات الأسلوبية بين الألفاظ هى فى رأى عبد القاهر ـ فى كتابه «دلائل الإعجاز» ـ موطن البلاغة ، وهى ما عبر عنه بالنظم ، وما يعبر عنه النقاد بالشكل والصورة . . مع خلاف كبير بينهم فى تحديد معنى الشكل تبعاً لاختلافهم فى تحديد معنى المضمون ، فمن مجموع العلاقات بين الألفاظ فى النص الأدبى تتكون الصورة ، وفيها تظهر البلاغة أو الجمالية . . وهذا هو أساس نظرية التحليل اللغوى عند سوسير السويسرى(١) الذى يذهب إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ ، بل هى مجموعة من العلاقات .

يقول عبد القاهر الجرجانى فى ذلك : إن نظم الكلام تقتفى فيه آثار المعانى (٢) ، وليس الغرض بنظم الكلام أن توالت ألفاظها فى النطق ، بل أن تناسقت دلالتها ، وتلاقت معانيها ، على الوجه الذى اقتضاه العقل (٣) .

وهذا ما يذهب إليه النقاد المحدثون ، فاللغة عندهم حين يستعملها الشاعر تصبح لغة شعرية ، لا لأنها فى ذاتها لها هذه الخاصية ، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية فى نفس الشاعر ومقتضيات التعبير عن هذه التجربة ، فالشاعر يريد إنتاج تركيب معين من خلال اللغة ذات الطبيعة التحليلية ، وإحداث الأثر التركيبى من خلال أداة تحليلية يمثل أعظم نجاح للشاعر(٤) .

ويكاد يكون الناقد الإيطالى بندتو كروتشيه (١٩٥٢) متأثرًا بمذهب عبد القاهر تأثرًا كبيرًا ، فقد اعتد بالشكل الأدبى ، ورأى الحقيقة الجمالية فيه لا فى المضمون(٥) كما

---

(١) ومن مدرسة فردينانددى سوسير ، رائد علم اللسان الحديث ، العالم اللغوى الفرنسى انتوان مييه ـ راجع ص ١٤٨ فى الميزان الجديد لمندور .

(٢) ص ٣٥ دلائل الإعجاز .

(٣) ص ٣٦ المرجع السابق .

(٤) راجع فى ذلك : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث للسحرتى ، وقضايا الفكر فى الأدب المعاصر لوديع فلسطين ، وص ١١١ و ١١٢ الأدب وفنونه .

(٥) يحدد كروتشيه المضمون بأنه الأحاسيس أو الناحية الانفعالية قبل صقلها صقلاً جماليًا ، أما الشكل فهو

ذهب إليه عبد القاهر ، فالشكل عنده هو النظم عند عبد القاهر ، والمضمون عنده صورة قريبة من المعنى عند عبد القاهر . وإذا كان بعض النقاد العرب قد فصلوا بين اللفظ والمعنى ، أو بين الشكل والمضمون ، أو بين الصورة والمحتوى ، ورأوا أنهما عنصران مستقلان تمام الاستقلال ، من حيث ذهب ابن رشيق (٤٥٦هـ) فى كتابه «العمدة» إلى أن اللفظ جسم وروحه المعنى ، فلا يمكن الفصل بينهما ، إذ هما متلازمان وكان رأيه ذلك قريباً من مذهب أرسطو فى العلاقة بين اللفظ والمعنى . فإن عبد القاهر الجرجانى كان من أعظم النقاد العرب الذين اهتدوا إلى هذه العلاقات بين الألفاظ والمعانى فى النص الأدبى[1] ، وسماها النظم ، وعرفه بأنه تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض [2]، ورد على من يجعل مدار البلاغة ، أو الجمالية ، على اللفظ أو على المعنى ، ورأى أنها إنما هى فى العلاقة بين الألفاظ فى العبارات وبين المعانى ، وأكد أن ليس الغرض بنظم الكلام أن توالت ألفاظها فى النطق، بل أن تناسقت دلالتها ، وتلاقت معانيها على الوجه الذى اقتضاه العقل . . وهذا هو ما اهتدى إليه فيما بعد النقاد الجماليون ، الذين يرون أن الصورة والمضمون فى النص الأدبى هما وجها النموذج الأدبى ، والفصل بينهما غير ممكن ، فليس هناك مضمون وصورة ، بل هما شىء واحد ، فالمعانى التى يحتويها النموذج الأدبى لاتوجد قبل وجوده إلا وجودًا غامضاً ، إنما يتم وجودها حين تصاغ ، وحين تأخذ شكل قالبها المعين ، وتبرز واضحة فيه بكل خصائصها الفكرية واللفظية ، فمادة النموذج الأدبى وصورته لاتفترقان، فَهُمَا كُلٌّ واحد. . وبينما نجد الكلاسيكيين يرفعون من شأن اللفظ ، والرومانسيين يهتمون بالمعنى ويقدمونه على اللفظ ، ودعاة مذهب الفن للفن يحررون النص الأدبى من كل قيود المضمون والمحتوى ، مادام النص يغذى حاسة الجمال فينا ، ودعاة الرمزية يهتمون اهتماماً خاصًا بما توحيه الصور والألفاظ ، من رموز ومجازات عن

= صقلها وإبرازها فى تعبير عن طريق النشاط الفكرى ، ولا قيمة عنده فى الشكل للكلمات المفردة من حيث هى مادة التعبير ، ولا من حيث الجرس والصوت منفصلين عن الفن والصورة . . وهذا كله هو رأى عبد القاهر الجرجانى فى دلائل الإعجاز تماماً .

(١) يذهب كولردج (١٧٧٢ ـ ١٨٣٤) إلى وحدة العمل الأدبى ، أى الوحدة بين الشكل والمضمون ، فالشكل والمضمون كُلٌّ لا يتجزأ ، ولا يمكن تصور أحدهما بدون الآخر .

(٢) راجع الدلائل فى أماكن كثيرة ، وفى ص ٣٣٣ من الكتاب خاصة .

طريق موسيقاها وأصواتها ، ودعاة الواقعية يهتمون بالمضمون فى النص الأدبى ومحتواه الواقعى أو الاجتماعى ؛ فإن الفلسفة الجمالية وهى مطابقة تمام المطابقة لفلسفة عبد القاهر النقدية ، أو على أصح تعبير ، هى مأخوذة منها ـ تؤكد وحدة العمل الأدبى ، وتربط بين مضامينه وأشكاله برباط وثيق من الوحدة والالتحام ، وهكذا نجد فلسفة عبد القاهر اللغوية ذات قيم جمالية مبتكرة ، فاللفظ يستمد ـ عنده ـ بلاغته من أنه ظل للمعنى ، والمعنى يستمد مزيته من حيث إنه المادة الغفل التى يصوغها اللفظ[1].

ومن أجل ذلك رفض عبد القاهر الاعتداد بالمعنى وحده مرددا ماردده الجاحظ من قبل[2] ، من أن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والقروى والبدوى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وصحة الطبع ، وجودة السبك ، وإنما الشعر صياغة ، وضرب من التصوير[3]؛ وهذا هو ما قاله مالا رميه الفرنسى فيما بعد من أن الشعر لايصنع من الأفكار ، ولكنه يصنع من الألفاظ[4]. ويقول بعض الباحثين : إن الشاعر لايكفيه أن يحصل قدرًا من الأفكار حتى يستطيع أن يقول الشعر ، فنحن لانحكم على الشاعر إلا بعد أن نقرأ الألفاظ التى كتبها[5].

كما رفض عبد القاهر كذلك الاعتداد باللفظ وحده ، فنفى أن تكون الفصاحة صفة اللفظ من حيث هو لفظ ، وذلك فى مواضيع كثيرة من دلائل الإعجاز[6]. والألفاظ فى ارتباطها الفنى إنما تكون فى القصيدة ـ مثلا ـ مجموعة الصور التى تنقل إلينا الفكرة أو التجربة أو المشاعر النفسية .

ـ ٣ ـ

ولا يغفل عبد القاهر أهمية المعانى الثانوية ودلالتها الجمالية فى النص الأدبى ، سواء

---

(١) راجع ص ١٦٢ وما بعدها من كتاب فى النقد الأدبى لشوقى ضيف .

(٢) راجع الحيوان للجاحظ (ج٣ : ص ٤٠) . ودلائل الإعجاز ص ١٦٧ .

(٣) ص ١٦٧ دلائل الإعجاز .

(٤) ص ١٠٩ الأدب وفنونه .

(٥) ص ١١٠ المرجع نفسه .

(٦) راجع مثلاً ص ٢٥٧ و ٢٩٧ الدلائل .

كانت هذه المعانى الثانوية معانى لزومية ، أو من مستتبعات التراكيب ، أو أثرًا لرموز صوتية أو إيحاءات نفسية ، فهى التى تعطى الأسلوب دلالته البلاغية ، وتمنحه قيمة جمالية . وكثير من المهارة الأدبية إنما هو فى إطلاق تلك المعانى الثانوية لتؤثر تأثيرها فى الخيال ، ومن أجل ذلك قرر عبد القاهر - فى كتابه دلائل الإعجاز - أن الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ، ومدار هذا الأمر على الاستعارة والكناية والتمثيل [١]، وقرر أن المعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ ، أما معنى المعنى فهو أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر [٢] ، وشرح وجوهاً أخرى كثيرة لمعنى المعنى (أو المعانى الثانوية) فى مختلف فصول الكتاب . وعبد القاهر فى ذلك يتلاقى مع كل النقاد الكبار فى مختلف العصور ، بل إنهم هم الذين يتلاقون معه ، ويدورون حوله ، يقول كرومبى الناقد الإنجليزى المشهور : إن المعنى الذى نجده فى معاجم اللغة للكلمة ماهو إلا النواة التى يتجمع حولها طائفة من المعانى الثانوية ، وكثير من المهارة الأدبية عبارة عن إطلاق تلك المعانى الثانوية لتؤثر تأثيرها فى الخيال [٣] ، فإن أسمى ما يصل إليه فن الأدب أن يجعل [٤] الإيحاء اللفظى من القوة والسيطرة وبعد المدى والحيوية والقوة بمكان عظيم ، فالشاعر[٥] يستخدم المعنى العقلى للألفاظ ، ويستخدم كذلك علاقاتها وإيحاءاتها وصوتها وإيقاعها والصور الموسيقية وغيرها مما تكونه الألفاظ حين يُرْبَطُ بعضها ببعض، فإن عناصر الصورة تتكون من الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات ، ويُضاف إلى ذلك مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفنى ، وهذه المؤثرات هى : الإيقاع للكلمات والعبارات والصور والظلال التى يشعها التعبير [٦] . وأصبحت هذه المعانى الثانوية ذات أصالة كبيرة فى الصورة الأدبية [٧] .

---

(١) ص ١٧٠ و ١٧١ دلائل الإعجاز.

(٢) ص ١٧١ المرجع السابق .

(٣) ص ٤ قواعد النقد الأدبى - لاسل آبر كرومبى - ترجمة محمد عوض .

(٤) ص ٣٨ المرجع السابق .

(٥) ص ١٠٢ الأدب وفنونه . وكذلك الشعر المعاصر للسحرتى ، ص ٦٩ ، ودراسات فى النقد الأدبى للمؤلف .

(٦) ص ٦٩ - دراسات فى النقد الأدبى للمؤلف .

(٧) راجع ص ٤٥ - الشعر المعاصر للسحرتى .

من كل هذه القيم صاغ عبد القاهر فلسفته البلاغية أو الجمالية ، التى جعل محورها نظريته فى النظم التى ربط فيها بين اللفظ والمعنى ، وبين دلالات الألفاظ الأسلوبية ودلالاتها الثانوية ، وجعل النظم وحده هو مظهر البلاغة ، ومثار القيمة الجمالية فى النص الأدبى .

وهذه الفلسفة البلاغية هى أساس فكرة عبد القاهر فى كتابه «دلائل الإعجاز» الذى شرح فيه نظرية النظم ، وجلاها فى أوضح صورة ، وأجلى بيان ، وطبق عليها تطبيقات أدبية واسعة ، شملت كل ألوان النظم وصُوَر الأسلوب أو الشكل الأدبى . . وجعل عبد القاهر كل هذه القيم الجمالية دلائل الإعجاز ، أو مقدمات لدراسة وجوه الإعجاز فى القرآن الكريم على أصح تعبير .

نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجانى

١ ـ ذكرنا أن عبد القاهر الجرجانى يعد عَلَماً من أعلام النقد والبيان ، وأنه أبو البلاغة العربية ، ومبتكر الكثير من نظرياتها [١].

وله مؤلفات عديدة ، منها :

ـ المغنى فى شرح الإيضاح لأبى على الفارسى فى ثلاثين جزءًا .

ـ المقتصد [٢] وهو مختصر الحفنى ، ويعد شرحاً موجزاً للإيضاح .

ـ مختارات من شعر أبى تمام والبحترى : والمتنبى ـ طبعة عبد العزيز الميمنى باسم الطرائف الأدبية .

وثقافة عبد القاهر النقدية والبيانية والنحوية أغلب عليه ، ولذلك لُقب بالنحوى لتفوقه الكبير فى النحو واستقصائه لأحكامه وعِلله ووجوهه [٣].

طارت شهرة عبد القاهر فى كل مكان ، وتصدر حلقات الأدب والعربية فى جُرجان ، وقَصَدَهُ الناس للاغتراف من علمه ، والإفادة من فضله ، وتتلمذ عليه علماء كثيرون . . وقيل عنه : إنه فرد فى علمه الغزير ، والعَلَم المفرد فى الأئمة المشاهير ، فى العطر السلجوقى .

ومن آثاره الأخرى : « التكملة» وهو ذيل للإيضاح ، و«الإيجاز» وهو مختصر للإيضاح ، والجمل فى النحو ، والتلخيص وهو شرح لكتاب الجمل ، والعوامل المائة، وكتاب فن العروض ، وكتاب العمدة فى التصريف ، وشرح الفاتحة ، وله

(١) راجع : ص ٢١٠ بغية الوعاة للسيوطى وج ٣ : ص ٢٤٠ ـ شذرات الذهب ، وص ٢٤٢ ـ طبقات الشافعية ، وج ٢ : ص ١٨٨ ـ إنباه الرواة للقفطى ، وص ٤٤٣ روضات الجنات .

(٢) مخطوط بدار الكتب المصرية تحت رقم ١١٠٢ .

(٣) ج ٢ ص ٢٤٢ ـ فوات الوفيات .

شرحان على إعجاز القرآن للواسطى (ت ٣٠٦ هـ) أحدهما كبير سماه «المعتضد» ، والآخر صغير ، والرسالة الشافية فى الإعجاز ، وقد طبعت مع رسالتين أخريين بعنوان «ثلاث رسائل» علق عليها محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام وطبعت فى القاهرة .

وله كتابان آخران : أحدهما هو «التذكرة» ذكره مؤلف «أنباه الرواة» ، والآخر هو «المفتاح» ذكره صاحب طبقات للشافعية .

وأجل كتبه ، وأعظمها أثرًا وأكبرها خطرًا ، وأخلدها على الأيام كتابان هما : «دلائل الإعجاز ، وأسرار البلاغة » ، وهما أعظم ما ألف فى البلاغة والنقد على مر العصور .

٢ ـ وإذا كانت شهرة عبد القاهر بالبلاغة قد ذاعت وطارت فى كل مكان ، فإن شهرته بالنقد لا تقل فى الحقيقة عن شهرته بالبلاغة ، وكتاباه يحتلان الذروة فى كتب النقد العربى ويمثلان منهجاً كاملاً فيه .

وفى كتاب «دلائل الإعجاز» الذى ألفه عبد القاهر ليحمل مقدمات فى دراسة الإعجاز القرآنى ، يتحدث عبد القاهر عن نظريته فى النظم كأساس لفهم فضيلة الكلام وبلاغته ، ولفهم إعجاز كتاب الله كذلك ، وهو فى قمة كتب البلاغة والبيان ، وفى كتابه «أسرار البلاغة» يتحدث عن المعانى الشعرية وأقسامها ويخص التشبيه والتمثيل والاستعارة والمجاز والكناية وضروب التخييل بالشرح والإيضاح والبيان .

٣ ـ وفى مقدمة «دلائل الإعجاز» يُعَرِّف عبد القاهر النظم بأنه «تعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض »[(١)]، ويجعل وجوه التعلق ثلاثة : تعلق اسم باسم ، وتعلق اسم بفعل ، وتعلق حرف بهما : ويشرح وجوه التعلق شرحاً وافياً .

ويؤكد أن نظم الكلام يقتفى فيه آثار المعانى وترتيبها حسب ترتيب المعانى فى النفس[(٢)]، وليس النظم فى مجمل الأمر عنده إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه فلا تزيغ عنها[(٣)] ، فمداره

---

(١) الدلائل ـ تعليق المراغى ـ نشر المكتبة المحمودية .

(٢) ص ٣٥ المرجع السابق .

(٣) ص ٥٥ المرجع نفسه .

على معانى النحو ، وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه [1]، وليس هو إلا توخى معانى النحو فى معانى الكلم[2] ، فلا معنى للنظم غير توخى معانى النحو وأحكامه فيما بين الكلم[3] ، أو فيما بين معانى الكلم بتعبير آخر[4] ، والفكر لايتعلق بمعانى الكلمة المفردة مجردة عن معانى النحو أو منطوقا بها على وجه لا يتأتى معه تقدير معانى النحو وتوخيها فيها [5].

ويجمع الفلاسفة وكبار النقاد فى كل اللغات على هذا ، فالكلمة عند أفلاطون تعنى الفكرة ذاتها وحقيقتها الخارجية المتمثلة فى صورة كلمة على السواء ، فالكلمة معناها الفكرة ، وكذلك هى تعنى الفكرة حين تعرض فى الخارج ، فكل فكرة لايمكن التعبير عنها تعبيراً كافياً إلا بكلمة واحدة ، فحيث إن كل كلمة لها ارتباطات خارجية تختلف حتى مع مرادفها اختلافاً بسيطاً فإنه يتبع ذلك أن استعمال سوى الكلمة التى ترتبط بفكرك يعد خطأ ، فتغير الكلمة معناه تغير فى الفكرة[6] .

ويشير عبد القاهر إلى أنه من الضرورى فى معرفة الفصاحة أن تضع اليد على الخصائص التى تعرض فى نظم الكلام[7] ، وأن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هى ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هى كلمة مفردة ، وإنما تثبت لها الفضيلة وخلافها من ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التى تليها ، أو ما أشبه ذلك ، مما لا تعلق له بصريح اللفظ[8].

ويأخذ فى تفصيل أمر المزية ، وبيان الجهات التى منها تعرض ، فيتحدث عن وجوه النظم فى التقديم والتأخير ، والذكر والحذف ، والتعريف والتنكير ، والوصل

---

(١) ص ٦٠ المرجع نفسه .
(٢) ص ٢٣٣ المرجع نفسه .
(٣) ص ٢٣٧ ـ ٢٥٠ المرجع نفسه .
(٤) ٢٥٦ ـ ٢٣٣ المرجع نفسه .
(٥) ص ٢٥٩ المرجع نفسه .
(٦) ص ٢٧ و٢٨ الأدب وفنونه ـ عز الدين إسماعيل .
(٧) ص ٢٧ ـ الدلائل .
(٨) ص ٣٣ المرجع السابق .

والفصل ، والقصر ، ويفيض فى ذكر ضروب من تأكيد الخبر ، ويعرض للتشبيه والتمثيل والكناية والاستعارة والمجاز ، مقرراً أن المزية فيها ليست فى أنفس المعانى التى يقصد المتكلم إليها بخبر ، ولكنها فى طريق إثباته لها ، وتقريره إياها [1] . وإذا عرض للاستعارة فى بيت ابن المعتز المشهور :

سالت عليه شعاب الحى حين دعا أنصـــاره بوجـــوه كالدنـــانـــير

أكد أن الاستعارة هنا على لطفها وغرابتها إنما تم لها الحسن بما توخى فى وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجدها قد صلحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها [2] . وكذلك يفصل الكلام على مدخل النظم فى بلاغة الاستعارة فى قوله تعالى : ﴿ واشتعل الرأس شيباً ﴾ وقوله : ﴿ وفجرنا الأرض عيوناً ﴾ ويتحدث عن التشبيه [3] فى مثل : زيد كالأسد، وكأن زيدًا الأسد ، وأن فى المثال الثانى زيادة فى معنى التشبيه ليست فى الأول ، وهذه الزيادة لم تكن إلا بما توخى فى نظم اللفظ وترتيبه حيث قدم الكاف إلى صدر الكلام وركبت مع «أن» . كما يتحدث عن ضروب من المجاز العقلى أو المجاز فى الإسناد[4] ، وعن ضروب الكناية فى التشبيه [5] ومدخل النظم فى بلاغتها .

بل إنه ليقرر أن الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجال من مقتضيات النظم ، وعنها يتحدث ، وبها يكون ، لأنه لايتصور أن يدخل شىء منها فى الكلم وهى أفراد [6] ، فإذا قلنا فى لفظ «اشتعل» من قوله تعالى : ﴿ واشتعل الرأس شيباً ﴾ ، إنها فى أعلى المرتبة من الفصاحة لم نوجب تلك الفصاحة لها وحدها ، ولكن موصولاً بها الرأس ، معرفاً بالألف واللام ، ومقروناً إليهما الشيب مُنَكَّرًا منصوباً [7] ، فليست الفصاحة صفة للفظ « اشتعل » وحده [8].

---

(١) راجع ص ٤٤ ـ ٤٧ ـ الدلائل .

(٢) ص ٦٨ المرجع السابق .

(٣) ص ١٦٩ المرجع نفسه .

(٤) ص ١٩١ المرجع نفسه .

(٥) ص ١٦٩ المرجع نفسه .

(٦) ص ٢٥٠ المرجع نفسه .

(٧) ص ٢٥٥ المرجع نفسه .

(٨) ص ٢٥٨ المرجع نفسه .

٤ ـ ويقرر عبد القاهر فى «دلائل الإعجاز» أن المزية للكلام إنما هى فى نظمه باعتبار ملاءمة معنى اللفظة لمعنى اللفظة التى تليها [١] ، وليس الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه [٢]، فالفصاحة والبلاغة عبارة عن خصائص ووجوه تكون معانى الكلام عليها ، وزيادات تحدث فى أصول المعانى ، كالذى أريتك فيما بين «زيد كالأسد» و«كأن زيدًا الأسد» ، ولا نصيب للألفاظ من حيث هى ألفاظ فيها بوجه من الوجوه [٣] ، فأنفس الكلم بمعزل عن الاختصاص والمزية [٤] ، فليس للفظ من حيث هو لفظ حسن ومزية [٥]، إذ المزية ليست بمجرد اللفظ ، وإنما تقع فى اللفظ مرتباً على المعانى المرتبة فى النفس [٦] ، ويجعل عبد القاهر كذلك ذروة المزية والبلاغة ، وهى الإعجاز القرآنى ، فى النظم وحده ، لا فى شىء آخر [٧].

وبذلك ينتهى عبد القاهر من عرض نظريته فى النظم ، هذا العرض الجديد ، لتلك النظرية الجديدة أيضاً ؛ وخلاصة ما يقرره عبد القاهر :

١ ـ أنه لا فصل بين الألفاظ ومعناها ، ولا بين الصورة والمحتوى ، ولا بين الشكل والمضمون ، فى النص الأدبى .

٢ ـ أن البلاغة فى النظم لا فى الكلمة مفردة ، ولا فى مجرد المعانى ، والباحث عن الإعجاز عليه أن يتتبعه فى النظم وحده .

٣ ـ أن النظم هو توخى معانى النحو وأحكامه وذوقه ووجوهه فيما بين معانى الكلم .

٤ ـ ولذلك أخذ عبد القاهر فى كتابه الخالد «دلائل الإعجاز» يعرض لوجوه تركيب

---

(١) ص ٣٣ المرجع نفسه .

(٢) ص ١٧ الدلائل .

(٣) ص ١٧٠ المرجع نفسه .

(٤) ص ٢٣٣ المرجع نفسه.

(٥) ص ٢٣٥ المرجع نفسه .

(٦) ص ٢ أسرار البلاغة ، شرح محمد رشيد رضا ، ط ١٩٥٩ .

(٧) ص ٢٤٦ ـ ٢٥٧ الدلائل .

الكلام وفق أحكام النحو ، مستنبطاً الفروق بينها ، عارضاً لأسرار المزية والحسن والبلاغة فيها .

٥ ـ وهذه النظرية ، وهى نظرية النظم ، بما اشتملت عليه من تطبيقات وشروح واسعة ، جديدة كل الجدة عند عبد القاهر ، ولم يعرض لها أحد قبله هذا العرض المتميز ، ولذلك جهد عبد القاهر فى إيضاحها ، ورفع الشبه عنها ، والرد على من يعترضه فيها ، من أول «دلائل الإعجاز» إلى آخره . . ففلسفة عبد القاهر البيانية تنهض على أساس فكرة النظم [١] ، وإذا كان هناك من يذهب إلى أن عبد القاهر لم يكن مخترعاً لها ، وإنما كان هو الذى بسط فيها القول ، وأقام على أساسها فلسفة كتابه ـ إذ سبقه إليها الواسطى صاحب كتاب « إعجاز القرآن فى نظمه » ، وظهرت هذه الفكرة واضحة فى الصراع الذى أثاره امتزاج الثقافات ، وتعصب حَمَلة اليونانية لفلسفة اليونان ومنطقهم ، ودفاع حَمَلة العربية عن تراثهم وثقافتهم ، ومنها الثقافة النحوية[٢]، فإن كتاب الواسطى المفقود لا ينهض حجة على ذلك ، وتَعصُّب المثقفين بالثقافات المترجمة للمعانى ولمنطق أرسطو وعدم اهتمامهم بالألفاظ ودفاع علماء العربية عن الأسلوب العربى وتنقصهم لمعانى أرسطو ومنطقه ، كل ذلك لاشبه بينه وبين نظرية النظم عند عبد القاهر ، وعلى أى حال فإننا لا نذهب إلى أن رد البلاغة والإعجاز إلى النظم هو الجديد عند عبد القاهر ، ولكن الجديد عنده هو شرحه لنظرية النظم هذا الشرح الجديد حقًّا ، وتطبيقه عليها ، هذه التطبيقات النقدية البيانية الواسعة ، وفرق على أية حال بين أية نظرية فى استنباتها ، وبينها فى قمة ازدهارها .

وإذا كان عبد القاهر لم يخرج بالنظم عن معانى النحو ، وكانت فكرة النظم عنده تقوم على معرفة هذا النحو وما ينشأ عن الكلمات حين تتغير مواضعها من المعانى المتجددة المختلفة [٣]، وكان ذلك ليس بالجديد الذى نقصد اهتداء عبد القاهر إليه ، فإن الجديد عند عبد القاهر هو أنه استخدم معانى النحو وأحكامه استخداماً جديداً بيانيا نقديًّا محضًا . . وإلا لكان فى النحو غنى عن كل ما قرره عبد القاهر والبلاغيون

(١) ص ١٦٣ البيان العربى ، الطبعة الثالثة .

(٢) ص ١٦٤ المرجع السابق .

(٣) ص ١٦٧ المرجع نفسه .

من أحكام بيانية بلاغية ، وذلك ما يرده عبد القاهر ويؤكد نفيه له فى كتابه ، كما يقرر فى كل فصل من فصول «الدلائل» ألَّا سبيل إلى معرفة الإعجاز إلَّا «النظر فى الكتاب الذى وضعناه ، واستقصاء التأمل لما أودعناه[1] ، وأنه الطريق إلى البيان ، والكشف عن الحجة والبرهان [2]، وألَّا معنى لبقاء المعجزة بالقرآن إلا الوصف الذى كان له معجزًا ، والطريق إلى العلم به موجود ، أى ممكن ، ويكرر فى الكتاب أنه يقرر أمورًا صعبة على الفهم ، وغير ذلك مما جعل عبد القاهر يشحذ ذهنه فى تقريرها ، وذهن القارىء والسامع فى تقبلها ، لوجه الجدة فيها ، وأنه المبتكر لها .

٦ ـ ولقد اعتمد عبد القاهر على الذوق الأدبى الخالص اعتمادًا كليًّا فى كل ما قرره من أحكام ، مؤكدًا أنه لا يصادف القول فى هذا الباب موقعاً من السامع . ولا يجد لديه قبولا ، حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة ، وحتى يكون ممن تحدثه نفسه بأن لما يومىء إليه من الحسن واللطف أصلاً ، وحتى تختلف الحال عليه ، عند تأمل الكلام ، فيجد الأريحية تارة ، ويَعْرَى منها أخرى ، وحتى إذا عجبته عجب ، وإذا نبهته لموضع المزية انتبه [3].

وقد أثرى عبد القاهر البلاغة العربية والبيان العربى إثراءً جليلاً ، بما كتب فى نقد الأساليب وتحليلها ، واستنباط الفروق والخصائص فيما بينها وبما عرض له من أحكام نقدية دقيقة ، على الأساليب وضروب النثر والشعر .

إنه ليس لنظرية عبد القاهر فى النظم من القيمة الرفيعة ما لتطبيقاته ، فهناك يظهر ذوقه العربى السليم ، ذلك الذوق الذى لايمكن أن يغنى فى الأدب عنه شىء ، ونظرية عبد القاهر فى رمزية اللغة ورد المعانى إلى النظم ومنهجه فى نقد النصوص نقدًا موضعيًّا ، ماهى إلا مراحل تنتهى به إلى الذوق الذى يدرك الدقائق ويحس بالفروق ووجوه الكلام وأسراره . . وإحساس عبد القاهر الأدبى السليم سابق دائماً لعقله ، والحكم على النظم عنده هو النظر فى المعنى منظومًا ، والذوق هو الفيصل الأخير فى الحكم على هذه الدقائق ، وإلى هذا فطن عبد القاهر بحسه الأدبى الصادق ، فالذوق

---

(١) مقدمة دلائل الإعجاز .

(٢) المرجع السابق .

(٣) ص ١٩٠ ـ دلائل الإعجاز .

عند الجرجانى يتحكم فى نظم المعانى التى نعبر عنها ، وتسوق فكرة النظم عبد القاهر إلى تخطى الإعراب ، والجملة البسيطة إلى الجملة المركبة ، التى عنى بها فى الدلائل ، وفى أسرار البلاغة كذلك، فى مبحث التشبيه عناية فائقة ، ونقدها نقدًا بيانيًّا أدبيًّا [١].

إن الأدب عند عبد القاهر فن لغوى ، فإخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ هو ما يميز الأدب عن غيره من الفنون ، هذه النظرية الصحيحة هى موضع اعتزازنا بتفكير عبد القاهر [٢] ، الذى يبدأ بنظرية فلسفية فى اللغة ، ثم ينتهى إلى الذوق الشخصى الذى هو مرجعنا الأخير فى دراسة الأدب [٣]، وما النقد إلا وضع مستمر للمشكلات البيانية ، فلكل جملة أو بيت مشكلته التى يجب أن نعرف كيف نراها ونصفها ونحكم فيها ، وهذا هو النقد الموضوعى كما رآه الجرجانى [٤].

لقد اهتدى عبد القاهر إلى كل تلك الحقائق ، التى إذا كان لها فى تفكير اليونان القدماء ما يشبهها ، وفى علم اللسان الحديث ما يؤيدها ، فإن الفضل الأكبر فى الوقوع عليها يرجع إلى مواهب عبد القاهر الفطرية المبتكرة الخصبة .

وبعد فهذه هى نظرية النظم التى يرجع إلى عبد القاهر فضل ابتكارها والكشف عنها ، والتى تعد طليعة كاملة لعلم البلاغة العربية ، كما جمع أشتاته السَّكَّاكى من كلام عبد القاهر وآرائه فى كتابيه الخالدين : دلائل الإعجاز ، وأسرار البلاغة ، وكذلك تعد طليعة لآراء النقاد المحدثين فى الصورة والشكل .

---

(١) راجع ص ١٥٤ ـ ١٦١ ـ الفصل القيم الذى كتبه محمد مندور فى كتابه فى الميزان الجديد ـ الطبعة الثانية ـ فى الموضوع .
(٢) ص ١٥٥ ـ ١٦١ المرجع نفسه .
(٣) ص ١٥٧ المرجع نفسه .
(٤) ص ١٦١ المرجع نفسه .



الفصل الثانى
تيارات النقد الغربى
وآثارها فى النقد العربى الحديث

-١-

أخذ النقد العربى الحديث أصوله من جميع المذاهب النقدية فى القديم والحديث ومن الشرق والغرب على حد سواء .. وما نشوء المذاهب النقدية ،وظهور القيم الواضحة فى النقد ، إلا أثر لهذا الأخذ ، ولذلك التأثر .. والفلسفات الحديثة فى الغرب ذات فعالية كبيرة فى حركة النقد .

فالفلسفة الوجودية أنتجت أعمال الكاتب الفرنسى الكبير «سارتر» فى النقد الأدبى ، ومنها دراساته عن : مورياك وبروست ، وكتابه الشامخ عن جيته ، وكان لها صداها فى النقد العربى الحديث .

والفلسفة الماركسية وقد أثبتت إفلاسها فى مجال النقد الأدبى بما قدمت من شروح ميكانيكية بحتة عما تناولته من أعمال أدبية قدمت لنا شعارات بدلا من تقديم معايير فى القيمة ، وينتج عن ذلك أن أهم نقد أدبى قدمته الماركسية إنما يوجد عند حدودها لا فى صميمها ، ومنها نبعت الواقعية التى صارت مذهباً من مذاهب النقد والأدب .

ويلى هذا مدرسة التحليل النفسى .. وشارل مورون فى فرنسا هو خير ممثل لها ، وهو خير ممثل للنقد القائم على التحليل الفرويدى ، وقد كتب عن راسين ومالارميه . كذلك أثبتت بعض التيارات الجانبية فى النقد أنها ذات قيمة خصبة جدًا نجاستون باشلارد يبدأ من تحليل الأسس بدلاً من النص الأدبى ، ثم يتتبع الالتواءات الديناميكية للصورة المجسمة عند كثير من كبار الشعراء ، ثم يقيم على هذا مدرسة نقدية متكاملة ، يمكن القول بأن النقد الأدبى المعاصر فى فرنسا قد تأثر فى أزهى زواياه بمدرسة باشلارد .

ثم تجيء مدرسة البناء ، وهى فى أبسط اصطلاح لها مدرسة الصياغة . . وهى المدرسة البرناسية وهى حركة مهمة وجديدة منذ أن أدخل شتراوس الأفكار الفلسفية وعلوم الاجتماع على النقد الأدبى . وقدمت هذه الحركة النقدية أعمالاً قليلة ولكنها ذات أثر فعال . . كما أنها تبين تأثير الأسلوب اللغوى الذى قام به شتراوس وزميله جاكسون . . ويبدو أن من الممكن قيام مجموعة متنوعة من النقد الأدبى على أساس المقولة البلاغية التى أرساها جاكسون وهى الاستعارة والمجاز .

وللناقد لانسون تأثيره فى النقد فى فرنسا ، إذ كان أقرب هؤلاء الثلاثة شبهاً بأستاذ الأدب الفرنسى . وقد استمر كتابه خلال الخمسين السنة الماضية منهاجاً وعقلية يتناقله تلاميذه العديدون ، ومسيطرًا على النقد الأكاديمى ، وقد ترجم محمد مندور إلى العربية كتابه «منهج البحث فى الأدب» .

-٢-

على أن النقد دائماً فى حركته السريعة لتكوين مذهب نقدى كان يبعد عن الأثر الفنى ، أى عن موضوع النقد ، ويحل محله شيئاً آخر .

فالمدرسة العاطفية فى النقد أحلت نفسها محل الأثر الفنى ، ومهمة النقد لديها التعبير عمّا يحسه الناقد من مشاعر مختلفة حيال القصيدة الشعرية ، ومن هذه المدرسة جول ليمتر ، وأناتول فرانس .

والنقد التاريخى يبعدنا كذلك عن موضوع النقد بسعيه وراء البيئة والعصر والمدرسة الشعرية التى نشأ فيها الشاعر .

والنقد السيكلوجى (النفسى) يبعدنا عن القصيدة أيضاً ، ويحل محلها حياة الشاعر.

والناقد الكلاسيكى لايقترب من القصيدة بحكمه عليها وبموازينه ومقاييسه المعينة .

أما النقاد أصحاب المدرسة الجمالية فى النقد ، فهم يبعدوننا كذلك عن القصيدة بآرائهم ونظرياتهم عن الجمال والفن .

-٣-

وقد ازدهر الشعر الغنائى المستند إلى الأساس الفلسفى المذهب الكلاسيكى وهو المحاكاة ، فى فترة من فترات أدب عالمى كالأدب الفرنسى ، وإن كان هذا الازدهار لم يحدث فى العصر الكلاسيكى ، أى فى القرن السابع عشر ، وإنما حدث بعد ذلك بقرن كامل ، أى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، عندما ظهر شاعر غنائى شاب هو «أندريه شينيه» الذى ولد من أب فرنسى وأم يونانية ، وكان يعشق الأدب اليونانى القديم ، فنادى بما سماه مؤرخو الأدب «الكلاسيكية الجديدة »[1] التى لخصها الشاعر فى بيت له يقول فيه : «فلنضع أفكارًا جديدة فى ثوب قديم» . ونظم قصائد كثيرة اتخذ لكل منها موضوعًا صب فيه أفكاره وأحاسيسه الحضارية الجديدة فى أسلوب بسيط سهل جميل ، خالٍ من كل تعقيد ، وكأنه أسلوب أحد شعراء الإغريق القدماء ، ومنها قصيدته «الحرية» .

وجاءت الرومانتيكية بتيارها الفردى العاطفى المتشائم . وبتأثير الإغراق فيها نادى تيوفيل جوتييه ـ كرد فعل للحركة الرومانتيكية وما أحدثته من نزعة عاطفية متشائمة ـ بأن الشعر لايجوز أن ينظر إليه كوسيلة لغاية أخرى ، حتى ولو كانت تلك الغاية هى التعبير عن ذات الشاعر ، لأن الشعر فى رأيه فن جميل ، يعتبر غاية فى ذاته ، وهذا هو مذهب الفن للفن ، الذى يقول بأن الشعر خلق لقيمة جمالية نتجت من اللغة، وقصيدة «الفن» لجوتييه تُعَدُّ خير مصور لهذا المذهب ، ومنها نعرف أن جوتييه لا يفرق بين الشعر والنحت ، فهو يطالب الشاعر بأن ينحت من اللغة أبياته ، وأن يختار النحات من الرخام أصلبه ، ولا يزال يصارعه حتى يلين بين يديه ويخضع للصورة التى يريد أن ينحتها فيه حيث يقول للشاعر : «انحت وابرد وشكِّل حتى يستقر حلمك الطافى على الصخرة الصلبة » ، وعلى مذهبه قامت «مدرسة البرناسيين » .

ومن حيث عقّد القرن الثامن عشر سير النقد بما أدخل عليه من مقاييس جديدة مبهمة ـ كالعاطفة والخيال ـ جاءت الرومانتيكية الابتداعية فنشأت بنشأتها الفكرة الجديدة التى ينطوى عليها النقد بكل أشكاله فى القرن التاسع عشر ، ففى أوائل هذا

---

(١) يُعد لسنج الألمانى من واضعى أسسها بدعوته إلى القواعد والعبقرية معاً .

القرن جهرت مدام ستاى بأن الأدب تعبير عن المجتمع ، ونادى «فيكتور كوزون» بأن التعبير هو القانون الأولى فى الفن ، وصار بذلك مشرع النظرية التى تدين بها مدرسة الفن للفن الفرنسية ، ونادى «سانت بيف» بأن الأدب تعبير عن الشخصية ، وجهر «تين» متأثراً بهجل بأن الأدب تعبير عن الجنس والعصر والبيئة ، أما العاطفيون فرأوا فى الأدب تعبيرًا عن المشاعر الدقيقة أو الآثار التى تتركها الحياة فى الإنسان ، وهكذا سادت نظرية التعبير فى النقد الفرنسى متابعة للنقد الألمانى ، الذى لم يكن يسعى لتحليل الأسلوب أو النظم ، ولم يعد يعنى بحياة الشاعر وشخصيته بل صار همه روح الشعر نفسه ، واستكشاف العبقرية . . وجاء «كروتشه» فربط بين الشعر وعلم الجمال، ونادى بعبقرية الشاعر ، وسعى إلى الكشف عنها وربط بين الإدراك الفطرى وطبيعة الفن الغنائية ، وقام مذهبه على الانفعالية المطلقة وعلى الاهتمام بجمال اللفظ لا بجمال الصورة . كما جاء « ريتشاردز» وهو عالم نفسانى من المشتغلين بعلم الجمال ، فألف كتابه (مبادىء النقد الأدبى) . ورأى أن الشعر تعبير عن العقل الباطنى ، وأن القيم النفسية عنصر أصيل فيه ، وأن الناقد لايصح أن يفصل بين النقد والخلق ، ونظرية الجمع بين النقد والخلق هى آخر ما وصل إليه الفكر الحديث فى عالم النقد ، فالنقد والخلق فى جوهرهما لا يتباينان .

- ٤ -

ومن أشهر النقاد الغربيين .

(أ) سانت بيف ، وهو من أكبر ناقدى الكلاسيكية ، واشتد كذلك فى مهاجمته للقواعد والنماذج كأساس للنقد ، ورد العبقرية إلى عوامل غير عوامل البيئة والجنس والزمان ، ونقد منهج الناقد الفرنسى (تين) نقداً شديدًا ، وكان يضع حياة الكُتَّاب الشخصية والعائلية موضع الدراسة ، محاولاً الكشف عن أذواقهم وآرائهم ، فجاء نقده تصويرًا لشخصيات الكتاب ، وكان يقول : النقد فن لا علم فحسب ، وينظر إليه لا على أنه فرع من فروع الفن الأدبى فحسب ، بل علم إنسانى يقوم إلى جوار علم النفس والاجتماع . . وكان النقد حتى عصره ينصب على تقدير القيمة الفنية للكتاب أو المسرحية موضوع النقد ، وبظهور «بيف» ظهر النقد التفسيرى الذى يعنى بطريقة خلق

الأثر الأدبى وتكوينه وارتباطه بحياة مؤلفه .

(ب) برونتيير : ونقده موضوعى تقريرى ، أخذ عن (تين) عنصر الزمان ليكشف الناقد به عن مدى تأثر اللاحق بالسابق ، وأسلمه هذا الاتجاه إلى نظرية التطور التى طبقها على الأدب ، فكتب عن تطور النقد ، وتطور الشعر الغنائى ، وتطور المسرح الفرنسى ، ورأى أن الوعظ الدينى فى القرن السابع عشر تحول إلى شعر غنائى ، هو الشعر الرومانتيكى فى القرن التاسع عشر .

(جـ) ليمتر : وهو زعيم النقد التأثرى فى العصر الحديث ، وكان يعنيه فى النقد مجرد الإفصاح عن المشاعر التى يثيرها فى نفسه قراءة الأثر المنقود ، وتبعه فى ذلك «أناتول فرانس» ، و«إميل فاجيه» .

(د) لسنج الناقد الألمانى : وكان متحمساً للأدب الإنجليزى عامة ، ولشكسبير خاصة ، ووضعه موضع الصدارة ، بعد أن كان مغموراً نحو ثلاثة قرون . وتعصب لسنج ضد الأدب الفرنسى ، وبخاصة الأدب الكلاسيكى[١] ، إذ كان «السنج» يكره القيود والتقنين ، وكان يسخر من الذين يظنون أن القواعد يمكن أن تخلق العبقرية .

- ٥ -

وقد ترجمت أعمال كثيرة من النقد الغربى ، وكان لها تأثيرها فى أعمالنا النقدية المعاصرة ، ومن بينها : قواعد النقد الأدبى للاسل آبر كرومبى ترجمة محمد عوض ، ومنهج البحث فى الأدب للانسون ترجمة مندور ، وفنون الأدب لتشارلتن ترجمة زكى نجيب ، والذوق الأدبى لأرنولد بنيت ترجمة على الجندى ، والنقد الأدبى ومدارسه الحديثة لهايمن ترجمة إحسان عباس .

ومما ترجم من كتب النقد الغربى التى كانت صاحبة مذاهب فكرية عند نقادنا المعاصرين كتاب «مبادىء النقد الأدبى» لريتشاردز ترجمة محمد مصطفى بدوى ، وكتاب : ماهو الأدب لسارتر .

---

(١) كتب الناقد الفرنسى إميل دى شانيل (١٩٠٤) فى المقارنة بين الكلاسيكية والرومانتيكية كتابه الضخم « رومانتيكية الكلاسيكيين » فى خمسة أجزاء ، كما كتب المؤلفون فيما بعد عن « كلاسيكية الرومانتيكيين» .

مذاهب النقد الحديث

-١-

بنى النقاد المحدثون نظريات النقد الحديث على أُسس فلسفية عامة جعلوها الأصل الأول لمذاهبه وأفكاره وأصوله ، ولا غرابة فى أن يرجعوا بالنقد إلى أصول فلسفية ، فإن النقد بمعناه العام ـ ومن حيث هو دراسة لمذاهب النشاط الأدبى وتطبيق لها ـ يعد وثيق الصلة بالفلسفة ، بل علماً من علومها .

وفى القديم والحديث كثيراً ما نجد فلاسفة أدباء ، وأدباء فلاسفة .

وإذا كان علم الجمال قد أصبح معدوداً من فروع الفلسفة بل من صميم العلوم الفلسفية ، وأهم مباحثه هو الأدب ووظيفته وخصائصه وعلاقته بغيره من الفنون الأخرى ، فإن النقد ـ ولا سيما فى العصر الحديث ـ صار مرتبطاً بالفلسفة ، ووثيق الصلة بها ، والمعروف أن الجمال قيمة ، وهدف يسعى الفنان إلى أن يضمنه فنه ويحققه فى إنتاجه ، وما يلبث الفيلسوف أن يشارك بفكره عمل الفنان : مقوماً له ، ومحللاً لما ينطوى عليه من أهداف . وصلة فلسفة الجمال بالفن هى بمثابة صلة المنطق بالنظريات العلمية .

كذلك نجد أن فلسفة الجمال هى هذا الفرع الذى يعنى بدراسة تصورات الإنسان عن الجمال وإحساسه به وأحكامه عليه . وقد تساءل الفلاسفة عن السر فى تلك

النشوة التى يبعثها الجمال فى النفس الإنسانية ، وعنى المفكرون بتفسير حقيقة الفن ، وقدموا نظريات لا حصر لها ، ومن مجموع هذه البحوث نشأت فلسفة الجمال التى أصبحت اليوم علماً من العلوم الفلسفية ، يطلق عليه علم الجمال ، والتداخل بين فلسفة الجمال وفلسفة الفن أمر واضح .

ولقد امتدت الفلسفة الجمالية الحديثة إلى الفنون الأدبية ، فلم تعد القيمة الفنية فى الشعر أو القصة تقاس بمقياس خارجى ، أو بمدى تحقيق غاية أخلاقية أو هدف يخرج من نطاق الفن ، بل إنما يحكم النقد الحديث على العمل من ذاته من حيث اكتماله الفنى ، وملاءمة التعبير للوسائل الفنية المستخدمة فيه ، حتى ليقول أحد نقاد شكسبير : « إن قيمة هذا الشعر إنما ترجع إلى حُسن نظامه الباطنى ، وليس إلى مطابقته لحوادث تاريخية معينة ، إن المقياس الوحيد الذى يمكن أن يسأل الفنان عنه هو أن يعبر العمل الفنى عن ذاته ، أى أن يكون متسقًا من داخله » . وعندما نادى أفلاطون بأن الفن محاكاة ، ونادى أرسطو بأنه محاكاة للطبيعة ، جاء أفلوطين بتفسير آخر للفن ، وأنه محاكاة للجمال المطلق الباطن فى نفس الإنسان ، وجاء ابن الفارض بنزعة الصوفى يردد قوله :

وصَرِّحْ بإطـلاق الجمال ولا تقـل بتقييـده مَيْـلاً لزخـرف زينـة

فكـل مليح حسنُهُ من جمالهـا مُعارٌ له ، بل حُسْنُ كل مَليحـة

بها قَيْسُ لُبْنَى هام ، بل كل عاشق كمجنـون ليلـى أو كُثَيِّرِ عـزة

والفن الذى يدور حوله فلاسفة الجمال هو روح الإنسان بل سلاحه كما يقول أفلاطون حين ذكر فى «أسطورة برومثيوس» أن آلهة اليونان عندما شرعت فى توزيع الهبات على المخلوقات زودت جنس الحيوان بأسلحة تحميه من قسوة الطبيعة ، أما الإنسان فقد بقى أعزل إلى أن رق له قلب الإلّه برومثيوس صديق البشر ، فأقدم من أجله على مغامرة جريئة سرق فيها من الآلهة قبسًا من النار وأهداه إلى الإنسان فعلمه الفنون . . والفن مرآة للجمال الخالد عند أفلاطون وأرسطو ، من حيث هو ترف عند

«كانت » الفيلسوف الألمانى .

وفى أوربا اليوم قد صار فلاسفة علوم الجمال الموجهين لحركات النقد والمذاهب الأدبية ، والتيارات الفلسفية العامة هناك هى التى تمهد لميلاد النظريات الحديثة فى الأجناس الأدبية وخصائصها الفنية .

-٢-

ويمكن إجمال الفلسفات الأوربية الحديثة فى نظريتين :

١ ـ الفلسفة المثالية [١] ، وتحفل بالمتعة الفنية فى العمل الأدبى ، مهونة من شأن المضمون فى ذلك العمل ، ومن غايته الاجتماعية كذلك ، وبتأثير هذه الفلسفة نشأ مذهب الفن للفن ، والمذهب الرمزى ، والمذهب التأثرى أو الانطباعى والمذهب التعبيرى فى النقد ، وإذا كان لم يوجد فى الأدب ما يسمى المذهب المثالى فقد وجد فى النقد ، ومن نقاد المدرسة التأثرية أناتول فرانس ، وأندريه جيد .

٢ ـ الفلسفة الواقعية ، وتحفل بالمضمون وبأهداف الفن ووظيفته وصلته بعصره وبالجماهير التى يخاطبها ، دون إغفال للنواحى الفنية الخاصة بالأجناس الأدبية أو بالصياغة ، بعكس منازع المقلدين لهذه الفلسفة اليوم من الشباب العربى الذى يهمل أدواته الفنية ، ويغفل جوانب الصياغة وخصائص الأدب الأصيلة المقومة له ، ويريد أن يحسب عمله على الأدب والفن ، وأن يحسب عبثه فى النظم على حساب الشعر الرفيع .

ولقد نشأ عن الفلسفة الواقعية : الأدب الواقعى ، والأدب الوجودى . .

وإذا كانت الفلسفة المثالية قد أثرت فى الشعر الغنائى الذاتى فإن الفلسفة الواقعية أثرت فى النثر عامة ، وفى القصص والمسرحيات خاصة ، لأنهما من الأدب الموضوعى .

فهناك إذن اتجاه فلسفى مثالى ، واتجاه دعاة المضمون من فلاسفة الفن الواقعيين .

---

(١) من دعاتها : جرين (ـ١٨٨٢) ، وبرادلى (ـ١٩٢٤) وسواهما ، وهى فلسفة روحية .

ولهذين الاتجاهين أصول عند أفلاطون وأرسطو ، اللَّذَيْنِ كانا يحكمان على الشعر من وظيفته الاجتماعية ، مع عناية أفلاطون بالجانب الجمالى ، وتنويهه بالشعر الغنائى الذاتى ، الذى لم يحفل به أرسطو فى كتابه «فن الشعر » من حيث حفل بالشعر الموضوعى ، وخاصة المسرحيات ، وقد أخذ فلاسفة الجمال الألمانيون ينحون منحى أفلاطون فى الاهتمام بالشعر الغنائى .

-٣-

وقد ساعدت علوم الجمال على تنمية الدراسات الأدبية وتطورها ، وعلى ظهور المذاهب النقدية وتعددها ، بل أفاد منها النقد كثيراً بهدمه للقواعد القديمة وابتكاره لنظريات جديدة أقرب إلى الصحة فى نظر الجماليين من آراء غيرهم .(١)

هذا وقد ظهر حديثاً ـ إلى جانب الدراسات الأدبية المعروفة فى أوربا ـ علم جديد يسمى علم الجمال الأدبى ، وبحوثه تتركز فى أمرين :

١ ـ كيفية تولد العمل الأدبى فى نفس الكاتب ، وهذه الدراسة تقوم على أسس المبادىء النفسية ، وقد غذت الأدب ونقده ببعض النظريات ، مثل «نظرية الصياغة» التى تذهب إلى أن الأديب يسعى لخلق صيغ جميلة لا لذاتها ولكن إشباعاً لحاسة فطرية فى النفس ، وهى حاسة الجمال . ومثل «نظرية النغم» التى يؤمن بها الرمزيون ، فنغمات الكلام وأوزانه فى رأيهم رموز لأنواع المشاعر ، وهم حريصون على توافق الأنغام لما تبعثه من مشاعر تتأثر بها النفس .

٢ ـ تأثير العمل الأدبى فى الجمهور ، وتتناول هذه الدراسة علاقة الأدب بالفرد ، وعلاقته بالجماعة ، حتى ليقول بعض النقاد إن الأدب تعبير عن المجتمع .

ويرى أ . ريتشاردز فى كتابه «مبادىء النقد الأدبى » أن علم الجمال جنى على النقد، ومن جناياته أنه أشاع بعض الاصطلاحات الزائفة ، مثل «الانفعال الجمالى ، والحالة الجمالية» إذ أن هذه الاصطلاحات لاتخرج عن كونها أوهاماً .

---

(١) راجع «الأسس الجمالية فى النقد العربى » لعز الدين إسماعيل ط ١٩٥٥ ـ القاهرة .

على أن فى تجديد النظريات الجمالية ومحاولة فرضها على الأدب والنقد ـ كما يرى مندور ـ منافاة لطبيعة الفن ، وابتعادًا عن جوهر الأدب والنقد وروحهما .

ومن دعاة الفلسفة الجمالية فى أوربا الكاتب الفرنسى ديدرو (١٧٨٤م) ، وكانت الألمانى (١٨٠٤) مؤسس الفلسفة المثالية الألمانية ، وفلسفته أقوى دعامة لدعاة الرمزية ولدعاة الفن للفن ، الذين كان من أوائلهم تيوفيل جوتييه (١٨٧٢م) ، وإدجار ألان بو الأمريكى (١٨٥٢م) ، وبودلير الفرنسى . . (ـ ١٨٦٩م) ، وتعد فلسفة هيجل (١٨٣١م) امتدادًا لفلسفة كانت الجمالية . . ومن دعاة الفلسفة الجمالية كذلك كروتشيه الإيطالى (١٩٥٢) ، وأساس النقد عنده عاطفة الشاعر فى شكلها الذى تظهر فيه . . وللمدرسة الجمالية ممثلون فى الأدب العربى المعاصر ، ومن بينهم طه حسين ، والزيات ، ومصطفى لطفى المنفلوطى ، ومصطفى صادق الرافعى ، وغيرهم .

ـ ٤ ـ

ومن دعاة الفلسفة الواقعية ـ التى لها أصول عند أفلاطون وأرسطو فيما ذهبا إليه من الدعوة إلى وظيفة الشعر الاجتماعية ـ سان سيمون (١٨٢٥ م) ، وبرودون (١٨٦٥) ، وأوجست كونت (١٨٥٧) ، وجون ستيوارت ميل (١٨٩٣م) ، وهو داعية للفلسفة الوضعية ، وإميل زولا فى مذهبه الطبيعى . . واتجهت الواقعية فى الأدب أخيرًا اتجاهين : الاتجاه الفلسفى الواقعى المادى أو الاشتراكى وزعيمه ماركس ، والاتجاه الفلسفى الواقعى الوجودى وزعيمه سارتر ، وهو صاحب كتاب «ما الأدب» الذى ترجمه جورج طرابيشى ثم محمد غنيمى ، ويدعو فيه سارتر إلى نظرية الالتزام فى الأدب ، أى إلى أدب ملتزم ، والتزام سارتر يستند إلى فلسفته الوجودية التى تقرر أن على الإنسان أن يعتمد شيئاً واحدًا هو أنه مسئول ، وأن عليه أن يعمل ولا يستسلم حين لا يرى الطريق ، وهو يريد لأدباء عصره أن يكونوا أدباء القدر والمسئولية ، أى أن يلتزم الأديب بمسئوليته إزاء أحداث عصره ، كما يؤكد أن الكاتب يكتب ليلقى النور على بعض الظروف ، وأن عليه أن يحذر الإنشاء الأدبى ، ويحذر أن يكتب كل شىء كما يسيل به قلمه عن غير بحث عن الكلمات [١] ، وسارتر يفضل المضمون على الشكل ،

---

(١) راجع سارتر والوجودية ترجمة سهيل إدريس ، وتقديم عبد الله عبد الدائم .

وهو لذلك يحل «الجمالية والفن» المحل الثانى [1] ، والتزام سارتر يقوم على أن يكون للأديب رأى فى الأحداث السياسية والاجتماعية د وأن يصرح بهذا الرأى ، ولكنه يحتفظ لنفسه بحريته الفردية [2] . ويدعو إلى الالتزام فى الأدب أيضاً الدكتور محمد مندور .

ومن شعراء الواقعية فى العالم العربى ، محمد مهدى الجواهرى ، والبياتى ، وبدر شاكر السياب ، وبدوى الجبل ، ورئيف خورى ، وكيلانى سند . وتتردد الواقعية فى شعر كبار الشعراء من أمثال : الزهاوى ، وأبى شادى ، وعمر أبى ريشة ، وأحمد محرم، وطبقات أخرى من الشعراء . والواقعية تنكر نظرية الفن للفن ، وتدعو إلى أن يكون الفن للحياة .

ـ ٥ ـ

وقد مزج دعاة النقد الحديث بحوث النقد ببحوث علم النفس ، وأصبح لاستخدام علم النفس ـ فى فهم النص الأدبى ، وفى الدراسات الشعرية ، وتراجم الشعراء والأدباء ـ أنصار متحمسون فى أوربا وفى الشرق العربى ، وظهرت كتب نقدية عربية كثيرة تحمل هذا الطابع ، ومن بينها : «من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده» لخلف الله ، والتفسير النفسى للأدب لعز الدين إسماعيل ، والدراسات النقدية اليوم التى تنشر فى الصحف والمجلات مملوءة ببحوث علم النفس [3] .

والعنصر النفسى بارز فى العمل الأدبى . وعن طريق علم النفس تعرف أيضًا دلالة العمل الأدبى على نفسية صاحبه ، وقد ابتكر فرويد (١٩٣٩م) بحوثه فى التحليل النفسى العلمى التى أثرت فى سير الدراسات النفسية والنقدية معاً ، وقد بين فى بعض بحوثه الآليات التى تساهم فى عملية الإبداع الفنى .

---

(١) ص ١٥٣ المرجع نفسه .

(٢) ص ١٥٧ المرجع نفسه ، هذا ومن دعاة الواقعية : موباسان ، وبلزاك .

(٣) وممن سار على العناية بالتحليل النفسى فى الدراسات النقدية للشعر العقاد فى دراسته لشخصية ابن الرومى ، وشخصية أبى نواس . ومحمد كامل حسين فى دراسته لشخصية المتنبى ، والنويهى فى دراسته لشخصية بشار.

ويرى الكثير من النقاد أن إقحام الدراسات النفسية على الأدب ونقده سوف يؤدى إلى نسيان وظيفة النقد ، وفيه بُعد عن روح الأدب وحقيقته ، وقد صرح فرويد بأننا لانستطيع الاطلاع على طبيعة الإنتاج الفنى من خلال التحليل النفسى . وممن دعا إلى محاربة الاتجاه النفسى فى النقد مندور وغيره من النقاد [١] .

وكذلك ربط الكثير من النقاد بين دراسات علوم الاجتماع والنقد ، ودعوا إلى استخدام نظريات علم الاجتماع فى الحكم على الأدب والأدباء ، وقد بحث علماء الاجتماع مثلاً فى أن الأديب هل ينبغى أن يوجه أدبه إلى خير مجتمعه أو هو غير مقيد بقيد ، ويترك نفسه تتجه كما تشاء ، من غير قيد ولا شرط ؟ وهذا ما يعبرون عنه بـ «الفن للفن» أو الفن للحياة ، وقد قالوا : إن الأدب تعبير عن المجتمع [٢] .

وينادى مندور بأن الأولى قصر المشتغلين بالأدب جهدهم على دراسة النصوص الأدبية نفسها بدلاً من محاولة إدخال علوم أخرى مقحمة على الأدب ونقده [٣] .

---

(١) راجع كتاب التفسير النفسى للأدب لعز الدين إسماعيل .

(٢) ٣٢ الأدب وفنونه ـ عز الدين إسماعيل .

(٣) راجع فى هذا :

دراسات فى النقد الأدبى ، ومذاهب الأدب	وهما للمؤلف
الشعر المعاصر ، والنقد الأدبى	للسحرتى
النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى	لغريب روز
من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده	محمد خلف الله
فى الميزان الجديد ، فى الأدب والنقد	لمندور
المدخل فى النقد	لغنيمى هلال
الرؤية الإبداعية فى شعر الهمشرى	د . عبد العزيز شرف
التفسير النفسى للأدب ، والأدب وفنونه ، والأسس الجمالية فى النقد	لعز الدين اسماعيل

الفصل الثالث

المناهج النقدية (الجديدة)

فى النقد العربى الحديث

- ١ -

نقدنا العربى القديم قائم على دراسة النصوص الأدبية والحكم عليها من حيث الجودة وعدمها ، والتمييز بين الأساليب المختلفة ، ووضعها فى درجاتها من الحسن والقبح ، وهو نقد تفسيرى فى أغلب الأمر أكثر منه نقدًا موضوعيًّا . ويخضع للمنهج التأثرى فحسب ، فذوق الناقد هو وحده الحكم فى مختلف القضايا الأدبية .

وقد رجع النقاد العرب القدماء من طبقة الأصلاء إلى هذا الذوق فى الحكم على النصوص وعلى الأدباء ، فرجع كل شىء إلى ذوق الناقد الخبير البصير بأساليب الكلام، وفى ذلك يقول ابن سلام الجمحى (٢٣١هـ) فى كتابه (طبقات الشعراء) : للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات[١]، ويقول أيضاً : قال[٢] قائل لخلف الأحمر (١٨١هـ) : إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته ، فما أبالى ما قلت أنت وأصحابك ، فقال له خلف : إذا أخذت أنت درهماً واستحسنته ، فقال لك الصراف : إنه ردىء ، هل ينفعك استحسانك له ؟ .

واعتد بهذا الذوق كل النقاد العرب : كالآمدى (٣٧١هـ) والقاضى الجرجانى (٣٩٢هـ) ، وابن رشيق (٤٥٦هـ) ، وأبى هلال العسكرى (٣٩٥هـ) ، وعبد القاهر الجرجانى (٤٧١هـ) ، وابن الأثير (٦٣٧هـ) وسواهم .

فالآمدى فى كتابه (الموازنة) يقرر أن مرجع الأمر فى الأدب إلى الذوق ، وهذا الذوق

---

(١) ص ٥ ـ طبقات الشعراء ـ ابن سلام ـ المطبعة المحمودية ـ القاهرة .

(٢) المرجع السابق وقد مر بنا .

يتكون بالدربة ، ودائم التجربة ، وطول الملابسة ، وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ، ممن نقصت قريحته وقلت دربته ، ويحكى عن إسحاق الموصلى (٢٤٠هـ) أن المعتصم الخليفة العباسى (٢١٨ ـ ٢٢٧هـ) قال له : أخبرنى عن معرفة النغم وبينها لى ، فقال إسحاق له : إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تؤديها الصفة ، ويذكر الآمدى[1] أن الناقد لايستطيع أن يأتيك فى النقد بعلة قاطعة ، ولا حجة باهرة .

والتأثرية هى مذهب جماعة النقاد المعاصرين فى فرنسا ، وهو مذهب ليمتر الذى كان يقول : إننا نحكم بالجودة على ما نحب ، أى أننا نرى حسناً ما نحب ، وكذلك لانسون الذى يقرر أننا نكون أكثر تمشياً مع الروح العلمى بإقرارنا بوجود التأثرية فى دراستنا ، وأنها هى المنهج الوحيد ، الذى يمكننا من الإحساس بقوة النص وجماله [2]. وكان كذلك سانت بيف من قبلهما يقول : ليس هناك قواعد تخلق الكاتب الكلاسيكى ، ويقول كذلك : النقد لايمكن أن يصبح علماً موضوعيًّا ، وسيبقى فنًّا رفيعاً فى يدى من يستخدمه[3] . ولا ننسى أن مدرسة الرومانسيين فى أوربا كانت تتجه هذا الاتجاه التأثرى فى النقد ،ثائرة على القواعد الكلاسيكية ، ولو وَازَنَّا بين آرائها النقدية ومذهب ناقد عربى قديم مثل عبد القاهر الجرجانى لرأيناها تجنح فى كل ما تذهب إليه نحو نقد عبد القاهر فى شىء من التفصيل .

فن دراسة النصوص الأدبية وتمييز الجيد من الردىء منها هو منهج نقدنا العربى القديم ، ممثلاً فى أروع أصوله ، وفى أجل مصادره التراثية ، من مثل : الموازنة ، والوساطة ، والصناعتين ، والعمدة ، وأسرار البلاغة ، ودلائل الإعجاز ، وسر الفصاحة لابن سنان الخفاجى (٤٦٦هـ) والمثل السائر لابن الاثير ، وغيرها .

- ٢ -

وفى العصر الحاضر ، وبعد اتصال أدبنا العربى الحديث بالآداب الغربية وبمذاهب النقد المعاصر فى الغرب ، حصل تطور كبير فى نقدنا العربى الحديث .

---

(١) ص ١٧٦ الموازنة للآمدى ـ طبع صبيح ـ القاهرة .

(٢) ص ١٣١ فى الميزان الجديد ـ محمد مندور .

(٣) ج ٣ : ص ٢٦ قصة الأدب المعاصر ـ خفاجى .

فخضع نقدنا لما يخضع له النقد الغربى الحديث من مذاهب وتفسيرات علمية موضوعية مختلفة للنقد ، فهناك التفسير النفسى للنقد والأدب ، والتفسير الجمالى ، والفلسفة المثالية، والفلسفة الواقعية ، وغيرهما من المذاهب الفلسفية ، التى وجهت النقد الغربى وجهة جديدة ، وصار النقد تابعاً لها ، وصارت هى الرائدة الموجهة لخطواته ، وتبعه فى ذلك نقدنا العربى الحديث ، فسار فى نفس الطريق ، وخطا نفس الخطوات .

(أ) فالتطور مذهب فلسفى عند داروين ، طبقه سبنسر على الأخلاق والاجتماع وعلم النفس ، وأخذ برونتيير يطبقه على الأدب ، فكتب عن تطور النقد وتطور الشعر الغنائى وتطور المسرح الفرنسى ، ورأى أن الوعظ الدينى فى القرن السابع عشر فى أوربا قد تحول إلى شعر غنائى رقيق هو الشعر الرومانتيكى فى القرن التاسع عشر .

(ب) ومدرسة التحليل النفسى عند فرويد[1] ، والتى تطورت إلى علم النفس التجريبى عند بكترف الروسى (١٩٢٧م) نجد صداها فى النقد قويًّا ومؤثرًا وعميقاً ، حتى غدت الفرويدية من أقوى العوامل فى التوجيه الفكرى والأدبى اليوم فى أوربا ، وشارل مورون فى فرنسا اليوم هو خير ممثل لها ، فهو أكبر ممثل للنقد القائم على التحليل النفسى الفرويدى ، وقد كتب عن راسين ، ومالارميه ، ويبدأ جاستون باشلارد من تحليل الأسس بدلا من تحليل النص الأدبى ، وكتاب ريتشاردز «مبادىء النقد الأدبى» يسير فى هذا المجال .

ودخل المذهب الفرويدى فى التحليل النفسى فى نقدنا العربى الحديث ، فكتب عز الدين إسماعيل كتابه «التفسير النفسى للأدب» ، وكتب خلف الله كتابه (من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب) ، وعلى ضوء المذهب النفسى فى النقد كتب محمد كامل حسين دراسته عن المتنبى ، وكتب العقاد دراساته عن أبى نواس وابن الرومى ودراساته للعبقريات الإسلامية ، وقد أنكر طه حسين على العقاد إخضاعه أبا نواس للتحليل النفسى[2] ، ثم كتب النويهى دراستيه عن بشار وابن الرومى ، كما كتب حليم مترى

(١) ظهر علم النفس منذ أنشأ وليم فونت الألمانى عام ١٨٧٩ مختبراً لعلم النفس فى جامعة لا يبزج .

(٢) جريدة الجمهورية عدد ٥ / ٣ / ١٩٥٤ .

(ـ ١٩٧٠) دراسته النقدية عن ناجى (ـ ٢٥ من مارس ١٩٥٣) وشعره ، وقد نشرها فى مجلة البعثة الكويتية الشهرية التى كانت تصور فى القاهرة ، وذلك فى أحد أعداد عام ١٩٥٤ .

على أن المذهب السيريالى الذى يعد ريمبو من خير أعلامه قد تأثر بسيكولوجية فرويد كما تأثر بفلسفة هيجل ، وهذا المذهب الأدبى يرى أن الأدب حديث من اللاشعور ، فهو دفقات اللاوعى والتأثيرات الماضية ، وإملاء للفكر دون رقابة العقل ، بعيدًا عن كل اهتمام فنى أو خلقى ، والسيريالية تنفر من موضوعات الفكر الجارية وتحتقر الأساليب السائدة فى أشكالها وصورها ومجازاتها وكلماتها ، وتسخر من العقل ومنطقه ، وجل إلهاماتها من الأحلام والرؤيا ، وقد نفى العقاد أن تكون السيريالية فنًّا[1] ، ويمثلها فى شعرنا المعاصر محمود حسن إسماعيل ، وقد خطت الدادية فى اتجاه الوعى الباطن والفن السيريالى ، حتى قال سوبو : (ضع الألفاظ فى قبعة ثم أخرج منها ما يعن لك ، فبهذا يصنع الشعر الدادى) ، يقصد أنه يخرج بعيدًا عن رقابة العقل ، وكان بودلير الشاعر الفرنسى (ـ١٨٦٧) يقول : « إن الأشياء تفكر من خلالى كما أفكر من خلالها » .

(جـ) ثم جاءت الفلسفة الجمالية فدخلت إلى النقد من أوسع أبوابه ، وصلة فلسفة الجمال أو علم الجمال بالفن والأدب بمثابة صلة المنطق بالنظريات العلمية ، والتداخل بين فلسفة الجمال وفلسفة الفن واضح ، ومن ثم امتدت الفلسفة الجمالية إلى الفنون الأدبية ـ وكما ذكرنا من قبل ـ لم تعد القيمة الفنية فى الشعر أو القصة تقاس بمقياس خارجى ، أو بمدى تحقيق غاية أخلاقية أو هدف يخرج من نطاق الفن ، بل صار الحكم على الأثر الأدبى فى النقد الحديث منصبًّا على العمل الأدبى من ذاته ، من حيث اكتماله الفنى ، وملاءمة التعبير للوسائل المستخدمة فيه ، حتى ليقول أحد نقاد شكسبير : « إن المقياس الوحيد الذى يمكن أن يسأل عنه الفنان هو أن يعبر العمل الفنى عن ذاته ، أى أن يكون متسقاً من داخله ، وقيمة شعر شكسبير إنما ترجع إلى حسن نظامه الباطنى وليس إلى مطابقته لحوادث تاريخية معينة» .

---

(١) يوميات العقاد فى جريدة الأخبار ، أحد أعداد عام ١٩٦٢ .

وقد ذكرنا منذ قليل أن علم الجمال من أهم فروع الفلسفة الحديثة ، بل هو من صميمها ، وأهم مباحثه هو الفن ، وكان فلاسفة الجمال منذ أفلاطون يدورون حول الفن الذى هو ـ كما يقولون ـ روح الإنسان ، بل سلاحه ، حتى قال أفلاطون فى أسطورة بروميثيوس : « عندما شرعت آلهة اليونان القديمة ، فى توزيع الهبات على المخلوقات ، زودت جنس الحيوان بأسلحة تحميه من الطبيعة ، أما الإنسان فقد بقى أعزل من السلاح ، حتى رق له قلب الإلّه بروميثيوس صديق البشر ، فأقدم من أجله على مغامرة جريئة إذ سرق من الآلهة قبساً من النار وأهداه إلى الإنسان ، فعلمه الفنون» .

ومعنى ذلك أن النار كانت مقدمة لتطور الإنسان البدائى فى سلم الحضارة وأنها ساعدته على إيجاد الفراغ الذى استخدمه من أجل ابتكار الفنون وتطويرها والسير بها فى مدارج التطور الحضارى .

وقد أصبح كذلك فلاسفة الجمال موجهين لحركات النقد والمذاهب الأدبية فى أوربا ، وصار علم الجمال الأدبى من أهم فروع الفلسفة الجمالية وبحوثه تدور حول تأثير العمل الأدبى من جانب ، وحول كيفية تولد العمل الأدبى فى نفس الكاتب من جانب آخر ، وهذا الجانب من الدراسة الجمالية المتصلة بعلم النفس من بعيد ، قد غذت الأدب بنظريتين أشرنا إليهما آنفاً وهما : نظرية الصياغة ، ونظرية النغم .

أما نظرية الصياغة فيعنى بها أن الأديب يسعى لخلق الصيغ الجميلة استجابة لحاسة فطرية فى نفسه هى حاسة الجمال ، وينادى بذلك البرناسيون أو مدرسة الصياغة ، وهى مدرسة نقدية ذات أهمية كبيرة منذ أدخل شتراوس الأفكار الفلسفية وعلوم الاجتماع فى بحوث النقد الأدبى ، وقد قدمت هذه الحركة النقدية أعمالاً قليلة ، ولكنها ذات أثر فعال ، كما أنها تبين تأثير الأسلوب اللغوى الذى قام به شتراوس وزميله جاكسون ، وصار من الممكن قيام مجموعة متنوعة من النقد الأدبى على أساس المقولة البلاغية التى أرساها جاكسون ، وهى الاستعارة والمجاز . وقد تفرع من مدرسة الصياغة أو البرناسية نظرية الفن للفن الذى نادى بها فيكتور كوزون فى السوربون عام

١٨١٨ م ، ونجد صداها واضحاً عند تيوفيل جوتييه ١٨٧٢ ، ثم أخيرًا نجد لانسون يسيطر بنظرياته فى الصورة والصياغة على النقد الأكاديمى ، وقد ترجم محمد مندور كتابه : (منهج البحث فى الأدب) .

ومذهب الفن للفن ينادى بأن الشعر خُلق لقيمة جمالية نتجت من اللغة، وقصيدة (الفن) لجوتييه تُعد خير مصور لهذا المذهب ، ومنها نعرف أن جوتييه لايفرق بين الفن والنحت ، فهو يطالب الشاعر بأن ينحت من اللغة أبياته ، كما يختار النحات من الرخام أصلبه ، ولايزال يصارعه حتى يلين بين يديه ، ويخضع للصورة التى يريد أن ينحتها فيه . ومن ثم نادى فيكتور كوزون بأن التعبير هو القانون الأولى فى الفن ، وصار بذاك رائد النظرية التى تدين بها مدرسة الفن للفن الفرنسية .

ومن دعاة الفلسفة الجمالية فى أوربا كانت الألمانى (١٨٠٤) ، وديدور (١٨٨٤) . ومن أهم النقاد الجماليين كروتشيه الإيطالى (ـ ١٩٥٢) وهذه الفلسفة تهدم القواعد الكلاسيكية فى النقد ، وتقيم مكانها قواعد جديدة .

ونظرية النغم يقول بها دعاة الرمزية ، وأساسها أن نغمات الكلام رموز لأنواع المشاعر ، وللمذهب الرمزى ـ (الذى كان من أهم شعرائه فى فرنسا بول فاليرى ، ومالرميه (١٨١٨) ، وبول فرلين (١٨٤٤ ـ ١٨٩٦) وغيرهم ـ تفسيرات كثيرة للعمل الأدبى . وقد نقد شكرى الرمزية نقدًا لاذعاً فى مجلة المقتطف عام ١٩٣٨ .

(د) وظهرت الفلسفة الواقعية بجناحها المادى والوجودى ، وأخضعت النقد لنظرياتها الطويلة ، التى ليس من الضرورى هنا الخوض فيها . ويمثل مقدمة الواقعيين سان سيمون (١٨٥٢) ، وأوجست كونت (١٨٥٧) ، وجون ستيوارت ميل (١٨٩٣) ، وهو صاحب نظرية الفلسفة الوضعية ، وأميل زولا صاحب نظرية المذهب الطبيعى . ويمثل الجناح الوجودى سارتر ، ونظريته فى الالتزام معروفة . والواقعيون عامة ينادون بأن الفن للحياة ، وينكرون نظرية الفن للفن إنكاراً شديدًا .

(هـ) وتعددت المذاهب والفلسفات فى الغرب تعددًا كثيرا، وكل مذهب منها يقيم له فلسفة نقدية خاصة به :

ومن حيث نادت مدام ستاى بأن الأدب تعبير عن المجتمع ، وسانت بيف بأنه تعبير عن الشخصية ، وكوزون بنظرية التعبير أو الصياغة أو الفن للفن ، والعاطفيون بأن الأدب تعبير عن مشاعر الأديب ، وذهب كروتشيه فى النقد إلى الجانب الجمالى ، وجمع ريتشاردز نظريته النقدية بين النقد والخلق الفنى ، وذهب لسنج الألمانى وكروتشيه الإيطالى إلى العبقرية ، وجاءت الطليعة فربطت بين التقدم الفكرى والإنسانى ، وطفر دعاة مذهب اللامعقول إلى حدود اللامعقول ، ونادى أندريه شينيه بالكلاسيكية الجديدة ، التى لخصها فى بيت له يقول فيه : فلنصغ أفكاراً جديدة فى ثوب كلاسيكى جديد [1] .

كل هذا الخلط الغريب المضطرب من المذاهب والنظريات أدت إلى بلبلة نقدنا العربى المعاصر ، وإلى بعده عن تراثنا النقدى الرفيع .

ـ٣ـ

وقد حاولت هذه النظريات الجديدة فى النقد ، التى أُقحمت على نقدنا العربى المعاصر إقحاماً شديدًا ، أن تتنكر لمنهجنا القديم العربى الأصيل فى النقد من جانب ، وأن تعمل على إبعاد النقد عن الذاتية وعن منهجه التأثرى الأصيل إلى جعله موضوعيا يقوم على قواعد ثابتة من العلم والموضوعية من جانب آخر ، وإذا كانت بعض هذه النظريات قد هدمت القواعد الكلاسيكية فى النقد ، وهى النظريات الموروثة عن أرسطو والنقد الإغريقى القديم ، فإنها أحلت محل هذه القواعد التى نادت بإبطالها قواعد جديدة وفق ما تذهب إليه من فلسفات وآراء خاصة بها .

وموضوعية النقد وجدناها قديماً عند أرسطو ، وكانت لنظرياتها السيادة فى العصر الكلاسيكى ، ثم جاءت الرومانسية وما تلاها من نظريات نقدية فحاولت الخروج على القواعد الكلاسيكية فى النقد ، وهدمت آراء أرسطو هدماً شديدًا .

---

(١) راجع : مبادىء النقد الأدبى لريتشاردز ، ترجمة مصطفى بدوى ، وكتاب النقد الأدبى ومدارسه لأدموند ولسون ، ترجمة إحسان عباس ، وكتاب « دفاع عن الأدب ترجمة مندور ، وكتاب منهج البحث فى الأدب للانسون ، ترجمة مندور ، وكتاب الشعر والتأمل لهاملتون ، والأسس الجمالية فى النقد لعز الدين إسماعيل ، والنقد الجمالى وأثره فى النقد العربى لغريب روز ، وما هو الأدب لسارتر ، ترجمة محمد غنيمى هلال .

ثم وجدنا موضوعية النقد عند دعاة التطور ، مثل برونتيير ، وقد لاقى مذهبه النقدى فى التطور نقدًا لاذعاً .

ووجدناها عند مذاهب : التفسير النفسى ، والتفسير الجمالى للأدب ، ودعاة المثالية والواقعية وغيرهما .

وينادى فريق من نقادنا بالتأييد الكامل لهذه المذاهب ، ووجوب صبغ نقدنا العربى المعاصر بصبغتها ، ومنهم : محمد غنيمى هلال صاحب كتاب المدخل إلى النقد الأدبى[1] ومحمد خلف الله[2] .

وينادى فريق آخرون من أدبائنا بالرفض الكامل لهذه المذاهب ، ومنهم العقاد ، ومندور ، ووديع فلسطين ، وطه حسين ، وذهبت إلى ذلك أيضاً فى كتابى : دراسات فى النقد الأدبى ، والنقد العربى الحديث ومذاهبه .

وفريق آخرون يقفون فى الموقف الوسط ، ومنهم السحرتى صاحب كتاب (شعرنا المعاصر على ضوء النقد الحديث) ، وكتاب (النقد الأدبى من خلال تجاربى) ، وكذلك النهويهى[3] .

وقد نادى أدباؤنا المعاصرون بنظريات غامضة ومبهمة أو خاطئة ، وأغلب الظن أنهم كانوا يذهبون فى ذلك مذهب النقاد الغربيين مع عجز واضح عن إدراك غاية التجديد ، واتباع كامل وتقليد كثير لخطا نقاد فرنسا وانجلترا .

فدعا توفيق الحكيم إلى التعادلية ، ودعا كذلك إلى مذهب الفن للفن ، ودعا أحمد أمين إلى مذهب الفن للحياة ، وسلامة موسى إلى أن الأدب للشعب ، ومحمد حسين هيكل وأمين الخولى إلى الأدب القومى .

وأنكر مندور موضوعية النقد إنكاراً شديداً ، وقال : إن حركات موضوعية النقد فى

---

(١) راجع مقالة له فى مجلة الثقافة المصرية حول ذلك الموضوع عدد ١٨ / ١١ / ١٩٦٣ .

(٢) راجع مقالة له فى ذلك فى مجلة الثقافة للمصرية ـ أكتوبر ١٩٦٣ .

(٣) مجلة الثقافة المصرية ـ أكتوبر ١٩٦٣ . وأيضاً عدد ٢١ ، ١٢ / ١٩٦٣ .

القديم والحديث قد فشلت فشلاً ذريعاً ، ومنها حركة قدامة بن جعفر فى نقدنا العربى القديم . وهو صاحب كتاب (نقد الشعر) المشهور ، وتوفى عام ٣٣٧هـ .

على أن المذاهب العربية فى النقد أغلبها فكرية عامة ، ونظرياتها عامة لا خاصة ، وقد حكمت التجارب نفسها بفشل تلك المحاولات لجعل النقد علماً موضوعياً ، وللاستفادة من العلوم الإنسانية ونظرياتها فى أصول النقد ، ويقول مندور : إن الأولى قصر النقاد جهدهم على دراسة النصوص الأدبية ، والاعتماد فى ذلك على الذوق الأدبى الذى هو ليس شيئاً عاماً بها ، بل هو ملكة أساسها الطبع ، والدربة والمران ، ويقول القاضى الجرجانى (٣٩٢ هـ) : إن الذوق هو مرد الحكم فى الأدب ، وإنه يُكتَسَب بصحة الطبع وإدمان الرياضة[١]، وكذلك ذهب ابن طباطبا فى (عيار الشعر) [٢] ، والمرزوقى فى شرحه على الحماسة [٣] .

وليس هناك أية جدوى من محاولة إدخال الفلسفة ونظرياتها العامة على الأدب .

وقد حاول « تين » أن يخضع الأدب لقوانين يفسره بها من الزمان والمكان والجنس ، وفشلت نظريته فشلاً تامًّا .

وليس هناك معنى لهذه النظريات إلا الانصراف عن الأدب وتذوقه إلى نظريات مبهمة لا تمت إليه بصلة ، مما يبعدنا عن الموضوع الأدبى والأصالة النقدية إبعاداً شديداً . وقد أشاع فرويد ومدرسته نظريات كثيرة خاطئة ، والخطر فى أن يستحيل النقد تحليلا نفسيًّا ، وأن يختنق الأدب والنقد فى هذا الجو ، فمن الواضح أن العمل الجيد والعمل الردىء سواء من ناحية الدلالة النفسية كلاهما يصلح شاهداً ، فإذا استحال النقد الأدبى إلى دراسات تحليلية نفسية لم تتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة ، ومع ذلك فإن فرويد يبين فى بعض دراساته أننا لا نستطيع الاطلاع على طبيعة الإنتاج الفنى من خلال التحليل النفسى .

وكذلك الأمر فى فلسفة الجمال وعلومه ، فإن نظرياته عامة إلى أقصى حد يصل إليه

---

(١) ص ٣١٠ الوساطة بين المتنبى وخصومه - طبع صبيح .

(٢) ص ١٤ .

(٣) ج ١ : ص ١٥ شرح ديوان الحماسة للمرزوقى .

العموم ، وهو بهذا ينافى طبيعة الفن ، والدراس الجمالى يبتعد تماماً عن الموضوع الأدبى الذى يبحث فيه ، فيغرق فى لجج من التفكير والآراء الفلسفية والخلقية والنفسية تجعله فى منأى عن الأدب والذوق الأدبى ، بل تنتزع منه الحماسة الجمالية نفسها . ويرى ريتشاردز فى كتابه (مبادىء النقد الأدبى) ترجمة مصطفى بدوى : أن علم الجمال قد جنى على النقد حين أشاع بعض الاصطلاحات الزائفة ، من مثل : الانفعال الجمالى ، والحالة الجمالية ، مع أن هذه المصطلحات لا تخرج عن كونها أوهاماً . وفى كتاب «الشعر والتأمل تأليف هاملتون وترجمه محمد مصطفى بدوى » نقد شديد لنظريات الناقد ريتشاردز فى كتابه (مبادىء النقد الأدبى) .

وقد فطن الجاحظ (٢٥٥ هـ) والبحترى (٢٨٤ هـ) والصاحب بن عباد إلى أن النقد شيء مستقل عن كل علم آخر ، وأن قوامه الذوق ، وأن أقدر الناس عليه هم الشعراء والكُتاب [١] .

وخلاصة ذلك كله هو وجوب تنحية الأدب ونقده عن العلم [٢]

- ٤ -

وقد تعددت المذاهب الأدبية فى أوربا تعدداً كبيراً من كلاسيكية ورومانتيكية ، وسيريالية وبرناسية ، ورمزية ، وواقعية ، ووجودية ، وسواها ، حتى لقد كتب الناقد الفرنسى أميل دى شانيل (١٩٠٤) فى الموازنة بين الكلاسيكية والرومانتيكية كتابه الضخم (رومانتيكية الكلاسيكيين كما كتب النقاد بعده عن (كلاسيكية الرومانتيكيين) .

وهذه المذاهب كلها حاول المثقفون بالثقافة الأدبية الغربية تطبيقها على أدبنا العربى الحديث ، بل حتى على أدبنا العربى القديم ، فكتبوا مثلا عن (رومانتيكية الأعشى) ، وما كان الأعشى بالشاعر الرومانتيكى بأية حال من الأحوال .

---

(١) ص ٤ و ٥ من رساله الكشف عن مساوىء شعر المتنبى للصاحب بن عباد الوزير (المتوفى عام ٣٨٥ هـ) . .

(٢) ص ١٣٧ فى الميزان الجديد لمندور .

والتطبيق الحرفى لهذه المذاهب الغربية على أدبنا العربى غير مسلم به . كما يرى ذلك وديع فلسطين فى كتابه (قضايا الفكر فى الأدب المعاصر) .

ويرفض العقاد هذه المذاهب جملة وتفصيلا ، وكذلك الزيات وطه حسين .

ويرى أحمد زكى أبو شادى (١٩٥٥م) تعاون هذه المذاهب فى خدمة الذوق الأدبى ، والثقافة الأدبية والنقدية ، وكذلك يذهب الناقد مصطفى السحرتى أيضاً .

وإذا كان الغربيون فسروا الأدب تفسيرات مختلفة ، فذهب فرويد إلى أن الحافز الجنسى هو المحرك للإنتاج الأدبى ولكل إنتاج آخر ، وذهب إدلر إلى أن توكيد الذات والنزوع إلى التفوق هو الحافز الأكبر للإنسان على القيام بعمل من الأعمال ، وذهب يونج إلى أن خيال الجماعة الإنسانية هو أكبر الصور والحوافز فى أى أثر أدبى ، وذهب ستيكا (١٩٠٢) إلى مذهب اللاشعور الجماعى ، فماذا يمكن أن يفيد منه أدبنا المعاصر، ونقدنا الحديث ، من شىء ؟

- ٥ -

وأغلب شعرائنا ونقادنا وأدبائنا وكتابنا على أية حال قد تأثروا بمذاهب الغرب تأثراً كبيراً ، ظهر أثره فى هذه البلبلة الأدبية والنقدية التى نعيشها اليوم ، والتى جعلت أدبنا المعاصر صوراً مشوهة لا صلة لها بتراثنا وثقافتنا وأدبنا ومجتمعنا ونفوسنا بحال من الأحوال .

وكان العقاد والمازنى يرجعان فى النقد إلى هازليت وماكولى وأرنولد وشاسترى ، فأغلب آراء العقاد مأخوذة من هازليت ومحاضراته فى الشعراء الإنجليز ، ويشبهه العقاد فى عنفه النقدى ، ورجع العقاد فى مذهبه النقدى النفسى إلى ريتشاردز صاحب كتاب (مبادىء النقد الأدبى) الذى كتبه ريتشاردز عام ١٩٢٤ ، ويذهب فيه إلى تقرير الصلة بين مسائل النقد الأدبى وعلم النفس ، فالنقد يثير فى نظره جميع الموضوعات السيكولوجية ، ووظيفة الناقد هى التمييز بين مختلف التجارب وتقويمها عن طريق الإدراك الموضح لطبيعة التجربة [١] .

---

(١) راجع نشأة النقد الأدبى الحديث لعز الدين الأمين .

- ٦ -

وختاماً أؤكد ما يلى :

(أولا) ابتعاد نقدنا المعاصر عن طبيعة النقد العربى القديم من جهة ، وعن التأثيرية فى النقد إلى الموضوعية من جهة ثانية .

(ثانياً) بلبلتنا النقدية المعاصرة ، فنحن صدى كامل للغرب فى هذا المجال ، وليس عندنا مذهب نقدى عربى معاصر حتى الآن .

(ثالثاً) من الأفضل أن ننادى بما نادى به لانسون ومندور وقبلهما نقادنا العرب القدماء الأصلاء من تأثرية النقد من ناحية ، ومن الانتقال بالنقد إلى جانبه الذاتى الأصيل ، وهو فن دراسة الأساليب والتمييز بينها والحكم عليها من ناحية أخرى .

(رابعاً) جميع المذاهب النقدية فى الغرب لا تصلح أساساً ـ كلها أو بعضها أو مذهب منها ـ لمذهب نقدى عربى جديد .

(خامساً) وجوب الاستفادة من مختلف الآراء والمذاهب النقدية فى أدبنا العربى القديم ، من مثل آراء علماء الإعجاز وعلماء البلاغة ، وعلماء النقد ، وعلماء الموازنات الأدبية .

(سادساً) التأكيد على الصياغة والاهتمام بها فى كل تطبيق نقدى ، لأن الصياغة هى الأساس الأهم لكل عمل أدبى .

(سابعاً) يجب التأكيد على ضرورة الاستقلال الكامل فى أعمالنا النقدية عن كل مذاهب النقاد الغربيين من جهة ، وعلى محاولة الاهتداء من جهة أخرى إلى مذهب نقدى متكامل يصلح أساساً لبلورة ثقافتنا النقدية فى أصول سليمة واضحة .

الفصل الرابع

الأسس الحديثة فى نقد الشعر

الإلهام والصنعة قديماً وحديثاً :

١ ـ وقف الفكر الإنسانى القديم أمام الفنون عامة والشعر خاصة معجباً مشدوها ، يتساءل : كيف جاء هذا الجمال ، وما مصدره . . وقد حاولوا ـ نظراً للروعة الفنية فى الشعر ـ رده إلى مصدر يمكن أن يجىء منه هذا الجمال وتلك العظمة التعبيرية المؤثرة .

٢ ـ وقد كان من أقدم الذين تناولوا هذه القضية أفلاطون الفيلسوف اليونانى القديم ، فقد تناول ذلك فى محاورته (أيون) التى ترجمها إلى العربية الدكتور محمد صقر خفاجة ، والدكتورة سهير القلماوى ، وقدرد فيها مصدر الشعر إلى الإلهام الإلهى .

يرى أفلاطون أن الشعر نوع من النشوة الفنية يغيب فيها الشاعر عن شعوره ، فهو إلهام ، ومصدره إلهى محض ، فالشاعر عنده لا يمكن أن يبتكر قبل أن يُلهمَ لأن الشاعر، ومثله فى رأيه الناقد ، لا يصدر عن العقل بل عن الإلهام الإلهى ، فهو يفقد فى هذا الإلهام إحساسه وعقله ، وإلا لأصبح غير قادر على نظم الشعر . . إذ الشعراء عنده لا ينظمون عن فن ، بل عن موهبة إلهية ، فهم يستمدونه من الآلهة وربات الشعر، ومن ثم صاغ الخيال الإغريقى القديم للشعر إلهاً هو « أبولو » وإله الشعر هو الذى يفقد الشعراء شعورهم ليتخذهم وسطاء يتكلمون بوحى منه كالأنبياء والملهمين، والإله هو الذى يحدثنا بألسنة الشعراء .

يقول أفلاطون على لسان أستاذه سقراط : « حين يظفر ذلك الإلهام بروح ساذجة طاهرة فإنه يوقظها ويسمو بها ، فتمجد بأناشيد أو بأية أشعار أخرى مآثر الأجداد ، فتربى الأجيال . أما ذلك الذى حرم النشوة الصادرة عن آلهة الفنون ، ثم يجرؤ على الاقتراب من أبواب الشعر ، واهماً أن الصنعة تكفى لخلق الشعر » فإنه لن يكون سوى

شاعر ناقص ، لأن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا إشراق فيه إذا قورن بشعر الملهم» .

والشاعر عنده[1] هو نور وكائن مقدس يحلق فى السماء ، ولا يبدع شيئاً حتى يتلقى الوحى ويغيب عن حواسه ولا يعود تحت سيطرة العقل .

ولأن مصدر الشعر هو الإلهام الإلّهى عند أفلاطون كان موضوع الشعر عنده هو الآلهة أولا ، ثم الأبطال ، لأن فى بطولاتهم سر الآلهة ، ومن الآلهة استمدوا هذه البطولات ، ثم الناس عامة ، ووظيفة الشعر عند أفلاطون فى تراتيله الدينية هى مدح حكمة الآلهة وعظمتها وقدسيتها ، وفى الملاحم هى الإشارة بشجاعة الأبطال وأعمالهم الخارقة ، وشجاعتهم الفائقة ، وفى مدح الناس الإشادة بعدالتهم ، لأن العدالة أساس الفضيلة ، وهى مستمدة من الله . . ويفضل أفلاطون الأناشيد الدينية أو التى تمجد الفضائل والخير .

وبسبب هذا الإلهام استمد الشعر ينابيعه الكبرى من الأساطير ، وخلق الشعراء أنفسهم أيضاً الأساطير ، وكان الشعر فى القديم لغة الكهان ، وكان الشعراء هم المعلمين الأول للإنسانية . . وظل الشعر مرتبطاً عند الكثير من فلاسفة اليونان وأنصارهم بالإلهام الإلّهى ، وبأبولو إلّه الشعر والفنون .

لقد اتخذ الشعراء ـ بتأثير هذه النزعة من قديم العصور حتى اليوم ـ من الأساطير كما أشرنا مادة للشعر ، فاتخذت الملاحم أو الشعر القصصى أو القصة الشعرية مادتها من عجائب الأفعال ومن الحوادث الخارقة للعادة ، ومن أنباء المعارك والبطولات والأبطال ، مما تمثله الإلياذة والأودسا لهوميروس ، والإنيادة لفرجيل ، والكوميديا الإلّهية لدانتى ، والفردوس المفقود لملتون ، وسواها . وفى الشعر العربى الحديث صور كثيرة لهذه الملاحم ، وخاصة فى شعر على محمود طه صاحب ملحمة أرواح وأشباح ، وغيرها . وكذلك اتخذت المسرحية من الأساطير مادة لها ، كما نرى فى مسرحية أوديب الملك

---

(١) محاورة أيون .

لسوفوكليس (٤٩٦ ـ ٤٠٦ق م) ومسرحية أوديب لتوفيق الحكيم ، وكذلك مسرحية فاوست لجوته ، وغيرها من المسرحيات الكبرى فى آداب الشرق والغرب .

وقد جسم الشعراء العرب فى العصر الجاهلى هذا الإلهام الإلهى للشاعر تجسيماً واضحاً فيما أسموه شيطان الشاعر ، وبدلا من آلهة الفنون عند اليونان تجد شياطين الشعراء عند الجاهليين ، وبدلا من أبولو إله الشعر ، نجد شيطان الشعر ، وبدلا من جبل برناس عند اليونانيين ـ وهو مقر أبولو وآلهة الفنون والشعر ـ نجد وادى عبقر موطن الجن عند العرب الذين يجعلون كل الأعمال العظيمة الفائقة منبعثة منه وبتأثيره وإلهامه ، وإذا ما وصفوا عظيماً قالوا : إنه عبقرى ، وعندما يتحدثون عن صنعة فائقة مذهلة يقولون : صنعة عبقرية . ويقول الشاعر القديم فى رجز له :

إنى وإنْ كنتُ صغيرَ السنِّ

وكـان فـى العين نُبُـوٌّ عنى

فـإن شيطـانـى أمير الجـن

يذهب بى فى الشعر كل فن

ولما جاء الإسلام حارب هذه الأوهام والأساطير [1] وألغاها ، وأمر المسلم بأن يستمد من الله وحده كل عون له فى جميع أموره « ولكن خرافة (شيطان الشاعر) بقيت ماثلة عند النقاد العرب وإن كانوا قد أبدلوا الشيطان بالملك ، فقال الثعالبى (٤٢٩ هـ) فى حسان بن ثابت الشاعر الإسلامى الكبير : كان حسان يقول الشعر فى الجاهلية فيجيد جداً ، وَيُغَبِّرُ فى نواصى الفحول ، ويدعى أن له شيطاناً يقول الشعر على لسانه[2] كعادة الشعراء ، فلما أدرك الإسلام وتبدل الشيطان ملكاً تراجع شعره ، وكاد يركُّ فى قوله ، ليعلم أن الشيطان أصلح للشعر ، وأليق به ، وأذهب فى طريقه ، من

---

(١) ومن الأساطير : قصة الغول التى وصفها تأبط شراً (٥٣٠ م) فى شعره (١ : ١٦٢ تاريخ آداب اللغة العربية لزيدان) ، وقصة طوق الحمامة فى شعر أمية بن أبى الصلت وغير ذلك .

(٢) قال حسان بن ثابت :

ولى صاحب من بنى الشيصبان فطوراً أقول وطوراً هُوَهْ

الملك »[1]. وبتأثير هذه النزعة كذلك ذهب الشاعر « هوارس » شاعر الرومان (المتوفى عام ٨ ق م) فى قصيدته « فن الشعر » إلى أن الشاعر صديق الآلهة .

وكان أفلاطون يذهب إلى أنه لا قيمة للشعر إلا إذا كان صادراً عن عاطفة مشبوبة ، وإلهام يعترى الشاعر فيه ما يشبه النشوة الصوفية ، فلا تكفى الصنعة وحدها لخلق الشعر .

وكان أفلاطون أكبر ممثل لنظرية الإلهام فى الشعر ، وقد ردد الكثيرون من النقاد الرومان رأيه ، ومنهم هوراس وشيشرون ، وكذلك اعتنق مذهبه أدباء وشعراء عصر النهضة فى أوربا ممن ذهبوا إلى أن الشاعر هو صاحب رسالة إلّهية ، ونفس سماوية ، وعبقرية يشرق عليها الإلّهام الإلّهى بنوره ، بل هو ملك نزل إلى الأرض ، وكان الرومانتيكيون من شعراء وكتاب ونقاد خيرَ ممثلين لنزعة أفلاطون فى الإلهام الإلّهى عند الشاعر . فقد أحبوا فلسفة أفلاطون ، ونادوا بأن الشعر يجب أن يستمد من الإلهام واللاشعور ، ومن ذات الشاعر وعواطفه ومشاعره ، حتى قال كارليل الكاتب الإنجليزى المشهور (١٧٩٥ ـ ١٨٨١ م) : إن الشعر هو الموسيقى الأزلية التى يسمعها الشاعر من وراء الوجود ، وقد فسرت الشعر بالإلهام فى مواضع كثيرة من مؤلفاتى[2].

والنزعة الأفلاطونية التى تمجد العبقرية الملهة وتجعلها مصدر الشعر والموحى به لا تزال هى سر نزعة الكثيرين من الأدباء والنقاد فى أوربا الذين يفسرون سر الجمال فى الفنون ، وفى الشعر خاصة ، على أنه أثر للموهبة أو العبقرية التى يعجز الفكر عن تحليلها لأنها هبة من السماء ، وآخر من مذهب إلى تمجيد العبقرية هو كروتشيه الناقد الإيطالى (١٩٥٢) ، وهم فى غالب الأمر جد متأثرين بالنزعة الرومانتيكية الابتداعية التى نشأت معها الأفكار الجديدة فى النقد بكل أشكاله فى القرن التاسع عشر ، والتى تنظر إلى الأدب على أنه من إنتاج الإنسان وعبقريته ، وأن مهمة النقد هى تفسير ذلك الأدب تفسيراً علمياً باعتباره تجربة حية للفرد فى بيئته الخاصة .

---

(١) ص ٨٠ خاص الخاص للثعالبى ط ١٩٠٨ .

(٢) انظر : ص ١٩٠ صور من الفكر العربى وتاريخ الإسلام ، والحياة الأدبية فى العصر الجاهلى ، وابن المعتز وتراثه فى الأدب والنقد والبيان ، وديوان أحلام الشباب ، والبناء الفنى فى القصيدة العربية . وكلها للمؤلف .

وقد وقف شعراء المهجر مع هذه النزعة الأفلاطونية أو الرومانتيكية على حد سواء ، فهذا إلياس فرحات الشاعر المهجرى الكبير يقول : إنه أخذ شعره من الطبيعة والكون والحياة ، وهو كتفسير جديد للإلهام الإلهى يذهب إليه فرحات ، وذلك فى قصيدته «منابع الشعر» التى يقول فيها :

يقولـون عمـن أخذت القريض ... وممـن تعلمت نظـم الـدرر

فقلت : أخذت القريض صبيـاً ... عـن الطير وهـى تغنـى للسحـر

وعـن خطرات عليـل النسيـم ... يمـر فيشفـى عليـل البشـر

إلى آخر ما قال فى هذه القصيدة الجميلة [1]. وقد جعل أبو ماضى الشاعر فى السماء، وصوره فوزى المعلوف على بساط الريح ، إلى غير ذلك من خيالات الشعراء .

٣ ـ وهناك مذهب آخر يفسر لنا مصدر الشعر تفسيراً مناقضاً لمذهب أفلاطون وهو مذهب أرسطو الفيلسوف الإغريقى القديم ، وتلميذ أفلاطون ، فقد ذهب هذا الفيلسوف الكبير إلى أن الشعر صنعة وتعلم وليس إلهاماً روحيًا، فلم يعتد بالجانب الروحى ، وهو جانب الإلهام الغيبى فى نقده ، وأخذ يحلل ألوان الشعر ويحدد معالمه ، ويبحث فى القوانين الفنية والنقدية فيه وأثرها ، فشرح نظرية أفلاطون التى تقول : « إن الشعر محاكاة » ، شرحاً جديداً [2]، ورأى أن المحاكاة تقليد ، وكلمة التقليد فى الشعر عند أرسطو هى الصنعة والجهد والمهارة الفنية [3] ، وقسم الشعر إلى : قصصى ومسرحى وغنائى ، وتحدث عن قوانين النوعين الأولين ، وأهمل النوع الثالث ، وهو الشعر الغنائى ، لأسباب مختلفة يذكرها النقاد [4].

وكل من هذين الفيلسوفين ممثل لاتجاه عام فى نقد الشعر ، ظل سائداً طوال العصور ، فأفلاطون ممثل لمذهب الإلهام والطبع والموهبة فى شعر الشاعر ، وأرسطو ممثل لمذهب الصنعة والتعمل والاكتساب .

---

(١) ص ٣٢٣ فصول من الثقافة المعاصرة لخفاجى .

(٢) ص ٦٤ ـ ١٢٦ قواعد النقد الأدبى ـ كرومبى ـ ترجمة محمد عوض محمد ، وص ٤٤ ـ ٥٤ من الأدب والنقد لمندور ، وص ٦٤ ـ ٧١ المدخل لهلال .

(٣) ص ٩٦ و ٩٧ المرجع نفسه .

(٤) راجع ص ٣٢ البناء الفنى للقصيدة العربية .

وقد اعتنق مذهب أرسطو كثير من أدباء الرومان وأدباء أوربا فى العصور الوسطى والعصر الحديث ، وساد هذا المذهب فى العصر الكلاسيكى (القرن السابع عشر والثامن عشر) لأن فلسفة أرسطو كانت هى السائدة عند الأدباء والكتاب والشعراء الكلاسيكيين ، وهى فلسفة تنكر الإلهام فى الشعر ، وتذهب إلى الصنعة والتقليد والمحاكاة والاحتذاء للنماذج الأدبية المشهورة .

ونشأ فى أوربا بتأثير نزعة أرسطو هذه كثير من الشعراء والنقاد الذين يقللون من أهمية الإلهام ، ومنهم :

(١) **إدجار ألان** بو الأمريكى (١٨٥٢ م) وهو من دعاة مذهب الفن للفن ، وقد رد إكثار الشعراء من الحديث عن الإلهام إلى كبريائهم وغرورهم وحبهم للزهو والخيلاء أمام الناس ، ورأى أنه محض أسطورة من الأساطير .

(٢) **بودلير الشاعر** الفرنسى وهو من دعاة « الفن للفن » أيضاً (١٨٢١ ـ ١٨٦٧م)، وقد ندد بمذهب الإلهام ، ودعا إلى فهم الشعر على أنه صنعة ، ونادى بأن على الشاعر أن يجمع بين الإحساس والذوق النقدى ، وأن يخضع الشعر بدلا من أن يخضع هو له .

(٣) **سبندر الإنجليزى** الذى رأى أن كل شىء فى الشعر إنما هو صنعة وجهد ، ودليل ذلك أن الشاعر قد يستمر فى نظم قصيدته شهوراً أو أعواماً ، وأمامنا مثل من الشعر العربى ، وهو زهير بن أبى سلمى مثلا ، ويقول سبندر : إنه ليس للإلهام معنى سوى انبثاق الفكرة الأولى فى ذهن الشاعر ويأتى بعد ذلك البناء والصنعة والعمل .

(٤) **كروتشيه** الناقد الإيطالى (١٩٥٢م) شرح هذا الناقد الإلهام الإلهى بأنه استغراق الشاعر فى فكرته التى تستولى على لبه ، وهذا الاستغراق الفكرى يؤدى بالشاعر إلى نوع من الجنون ، ولذلك عدت العبقرية أخت الجنون ، والعبقرية ماهى إلا القدرة الفنية التى تعد مكتسبة من العمل والصنعة والجهد ، فالإلهام عند كروتشيه هو حب الفكرة والهيام بها والمثابرة على طلبها .

(٥) رأى هيدجر :

كان هيدجر (١٨٨٩ ـ ١٩٦٠ م) زعيم الوجودبة الألمانية والناقد الكبير يتجه فى

نقده إلى « العمل الفنى » نفسه محاولاً وصفه باعتباره « ظاهرة معاشة » وقد وقف على دراسة « الظاهرة الفنية » مبحثاً خاصاً فى كتابه « متاهات » ، حيث دُرس « الأصل فى العمل الفنى » . ويرى هذا الناقد أن الفنان نفسه هو الأصل فى العمل الفنى ، ويضيف إلى ذلك أ ن الأصل فى الفنان إنما هو العمل الفنى أيضاً ، والعمل الفنى عنده بمثابة تفتح للوجود أو انكشاف للحقيقة ، فما يسجله الشاعر إنما هو أولا إشعاع الحقيقة عبر الوجود الذى يصوره الفنان . إنما تقاس عظمة الأعمال الفنية بقدرة الفنان على الاختفاء وراء عمله ، وكأنما هو مرحلة عابرة يجتازها العمل فى سبيله إلى التفتح أو الانكشاف ، وهذا هو السبب فى أن العمل الفنى العظيم إنما يبدو أمامنا بصورة الحقيقة المتكاملة المكتفية بذاتها ، وكأنما هو عالم قائم بذاته ، فلا قيام للعمل الفنى إلا إذا امتدت جذوره فى أعماق الطبيعة ، حتى يظهر على صورة عالم يخلقه الفنان . والشعر عنده معناه الإبداع والخلق ، وهو ينطوى على عملية إبداعية يحاول فيها الشاعر أن يجعل من الظاهر تعبيراً عن الباطن .

وقد، حرر هيدجر التفكير الجمالى من تلك التأملات العميقة التى تدور حول الإلهام وعبقرية الفنان ، واتخذ من العمل الفنى ظاهرة معاشة ، فركز كل اهتمامه فى العمل الفنى وحده .

مدرسة فرويد وعالم اللاشعور
وصلتها بقضية الإلهام والصنعة

١ ـ تعددت الدراسات النفسية منذ أواخر القرن التاسع عشر ، وظهر علم التحليل النفسى على أيدى فرويد وغيره ممن بحثوا عن مركبات وعقد النفس ، وعمل الغرائز والأحلام ، وصاحب ذلك نمو علم النفس التجريبى الذى يدرس فيه الإنسان على أساس التجارب العلمية فى المعامل ككائن عضوى [1] .

ويرجع فرويد كل الأعمال والميول والفنون إلى الغريزة الجنسية ، فالفن فى أصوله صدى للنزعات الجنسية ، وهذا المذهب امتداد للمذهب الطبيعى الذى كان ينادى به

---

(١) راجع أسس علم النفس لعبد العزيز القوصى ـ القاهرة ١٩٥٠ ، و ص ٧٣ ـ ٨٣ الأدب وفنونه لعز الدين إسماعيل ، و ص ٤١ و ٤٢ و ٥٢ ـ ٥٦ و ٨٣ و ٨٤ فى النقد الأدبى لشوقى ضيف .

أميل زولا ، والذى يُعَدُّ تطوراً للمذهب الواقعى ، ويزعم أصحابه أن المسيطر على الإنسان هو حقائق حياته العضوية ، كالغرائز وحاجات البدن المختلفة .

وقد أغفل فرويد فى ذلك القوى الروحية ، كما أغفل القوى الخفية الجماعية المدفونة فى أعماق اللاشعور ، والغنية بصور الأخيلة التى يشترك فيها الجنس البشرى ويستمد منها الفنان والشاعر أخيلتهما الفنية [١] ، ورد عليه برجسون بفلسفته التى تقوم على مذهب الحس الباطنى الذى هو رجوع إلى القيم الروحية ، وعناية بالجانب النفسى الخاص من الإنسان .

ويذهب فرويد إلى أن الأحلام تعبير عن الرغبات المكبوتة فى عالم الشعور ، فيودعها الإنسان فى أعماق نفسه (وهى ماسماها فرويد عالم اللاشعور) ، وعندما يفقد الانسان السيطرة على عقله وحواسه ، تظهر هذه الرغبات المدفونة فى عالم اللاشعور حرة طليقة فى صور ورموز مختلفة .

٢ ـ وبعد أن كشف فرويد عالم اللاشعور والتحليل النفسى العلمى ، أخذت قضية الإلهام فى الشعر طابعاً علمياً جديداً [٢] .

فالفن والأدب والشعر عند فرويد كالحلم ، تعبير عن أمل مكبوت فى الشعر مستقر فى أعماق النفس ومناطق اللاشعور ، والفنان والشاعر عنده فى استغراقهما الفنى وفى استمدادهما من اللاشعور شبيهان بالحالم تماماً .

ففى الآثار الأدبية ـ وبخاصة الشعر ـ تبدو بوضوح خصائص الأحلام ، فكل ما يتحقق فى الحلم يتحقق مثله فى العمل الإبداعى الفنى ، وكل تجربة شعرية إنما تستمد

---

(١) هذا هو رأى يونج ، وهو ممن شرحوا مذهب اللاشعور الجماعى شرحاً ممتعاً ، وقد أكد أن مرد الأدب إلى الأساطير البدائية الموروثة عن عصور الإنسانية الأولى عن غير وعى أو عمّا يشبه الحلم ، وكأن الأدب تعبير عن الأسلاف (ص ٤٢ النقد الأدبى لشوقى ضيف) ، فقد نقل يونج البحث فى اللاشعور من الفرد إلى المجتمع (ص ٥٤ المرجع نفسه) .

(٢) إذا كان الرومانتيكيون يعتبرون الشرح هو العمل الأساسى للناقد ، فينزعون فى النقد نزعة تفسيرية ، فإن النقد على مذهب فرويد تفسيرى أيضاً ، يقوم على أساس نفسى من دراسات فرويد فى التحليل النفسى .

راجع فى ذلك (الأدب وفنونه لعز الدين اسماعيل ص ٧٣ ـ ٨٢) وفى النقد لشوقى ضيف ص ٥٢ .

انطلاقتها من عالم اللاشعور ، فمنه يصوغ الشاعر أغانيه الذاتية ، وألحانه المعبرة عن أعماق نفسه ، وعن آماله وآلامه المدفونة فى دنيا اللاشعور الفسيحة ، فتستريح مشاعره، وتتحرر نفسه من قيودها الثقيلة .

فالإلهام الإلهى عند أفلاطون ومدرسته ، وعند الرومانتيكيين الحالمين ، تطور إلى مذهب علمى يقوم على أصول من التحليل النفسى عند فرويد وتلاميذه .

فالعمل الفنى يتم عند الفنان فى حالة واعية ، ويكون أكثر قرباً من أعماق نفسه وطوايا صدره ، إذا هو تم فى حالة لاشعورية ، ويؤكد جوته أنه كتب أحسن قصصه فى فترة نوم حالمة غريبة ، ويقول الناقد (هوسمان) : إن إنتاج الشعر عملية فيها من الانتباه أقل مما فيها من الغفلة اللاإرادية . ويقول « بيرت » : إن أحسن الشعر والقصص وأبدع الصور إنتاج النشاط اللاوعى للعقل .

وبذلك نقف أمام تحليل وتفسير علمى جديد لقضية الإلهام الإلهى فى الشعر .

فالشاعر المبدع إذن يستمد أصول أخيلته وتجاربه الشعرية من عالم اللاشعور الفردى، أو الغريزى عند فرويد ، أو الجماعى عند يونج [1] ، وهذا هو التحليل الجديد لمذهب الإلهام فى الشعر .

(1) كان يونج وتلاميذه لا يقدرون إلا الأعمال الأدبية الخيالية التى تلتقى بما خلفه القدماء من أساطير يتراءى فيها خيال الجماعة الإنسانية الكبرى ، فهذا الخيال عندهم أكثر حيوية وخصباً من خيال الفرد (فى النقد الأدبى لشوقى ضيف، ص ٥٤ و ٥٥) .

التجربة الشعرية

-١-

لم تعد القصيدة الحديثة استجابة لمناسبة طارئة ، أو حالة نفسية عارضة ، بل صارت تنبع من أعماق الشاعر ، حين يتأثر بعامل معين أو أكثر ، ويستجيب له أو لها استجابة انفعالية قد يكتنفها التفكير ، وقد لا يكتنفها ، ولكن لا تتخلى العاطفة عنها أبداً[1] . وهذا ولا شك اتجاه رومانسى فى القصيدة ، وفى الانفعال بها وجعلها نابعة من أعماق نفس الشاعر ، معبرة عن ذاته . . ويقول لاسل آبركرومبى فى كتابه « قواعد النقد الأدبى » : إن لفظ التجربة ليس معناه هنا المحاولة ، بل ما يعرض للإنسان من فكر أو إحساس : أو نحو ذلك[2] . .

ويقول ناقد آخر : العمل الأدبى هو التعبير عن تجربة شعورية فى صورة موحية ، فالعمل الأدبى وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير[3] ، والانفعال بالتجربة الشعورية يسبق التعبير عنها[4] . ويقول السحرتى الناقد : إن القيمة الفنية للقصيدة هى فى تواؤم تجربتها الشعرية مع صياغة هذه التجربة[5] .

ولقد كانت القصيدة العربية فى أغلب الأمر تعبيراً عن مناسبة طارئة أو عن حالة نفسية عارضة ، وكانت لا تعبر عن ذات الشاعر تعبيراً صادقاً عميقاً ، فثار بعض النقاد المعاصرين على كبار الشعراء الذين تقف قصائدهم على هذا المستوى ، وهاجم العقاد الشاعر شوقياً هجوماً شديداً فى كتاب « الديوان » قائلاً لشوقى :

« إن المحك الذى لا يخطىء فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا

---

(١) ص ٥ ديوان وحى السماء للشاعر أبو شادى ـ ط نيويورك ١٩٤٩ .

(٢) قواعد النقد الأدبى ـ ترجمة محمد عوض محمد ط ١٩٣٦ .

(٣) ويُعَرِّف « سانت بيف » الشعر بأنه التعبير الجميل عن شعور صادق .

(٤) ص ٩ و ٢٢ و ٤١ و ٤٢ النقد الأدبى لقطب .

(٥) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث .

يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح من من وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات ـ كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ـ فذلك شعر الطبع القوى ، والحقيقة الجوهرية . وهناك ماهو أحقر من شعر القشور والطلاء وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائفة» .

ومن ثم حارب العقاد وزملاؤه شعر المناسبات ، ودعوا إلى أن تكون القصيدة تعبيراً عن وجدان الشاعر وذاته . . وكان ممن دعا إلى ذلك أيضاً مطران .

ثم جاء أبو شادى فدعا إلى التجربة الشعرية بمعناها النقدى الذى لا يخرج عما ذكرناه ، وهو أن تكون القصيدة نابعة عن أعماق النفس ، معبرة عن ذات الشاعر ، وفى ذلك يقول بعض النقاد : إن العمل الأدبى هو التعبير عن تجربة شعورية فى صورة موحية ، فالعمل الأدبى وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير ، والانفعال بالتجربة والشعور بها يسبق التعبير عنها .

ولذلك حاربت المدارس الجديدة فى الشعر العربى شعر المناسبات ، لأنه غالباً لا يكون تعبيراً عن أعماق نفس الشاعر ، ولا صدى لانفعال عميق بفكرة القصيدة .

وإذا كانت أغلب قصائد الشعر العربى القديم قد قيلت فى مناسبات طارئة ، فإن معنى ذلك أن جملة الشعر العربى تبعد عن ذات الشاعر ووجدانه وعن أعماق نفسه .

وإذا كنا نحكم بهذا المقياس فإننا نكون مخطئين غاية الخطأ ، فإن الشعراء الذين يتحدثون عن مناسبة يتفاوتون ، فهناك شاعر يترك المناسبة نفسها ليتحدث فى أعماق نفس الموضوع وانفعاله به ، كمرثية المعرى فى الفقيه الحنفى ، وقصيدة البحترى فى إيوان كسرى ، مثلا ، فالشاعران كلاهما قد تجاوزا المناسبة إلى صميم الموضوع ، وعبرا عن انفعالهما به .

وهناك شعراء يقفون عند حد المناسبة ذاتها لا يعبرون فى قصائدهم عن انفعال ، ولا يصدرون عن عاطفة قوية ، فذلك الشعر هو المعيب فى حد ذاته ، لأن الشاعر لم يعبر عن ذاته ووجدانه وانفعاله بموضوع القصيدة تعبيراً قويًّا مؤثراً .

وفى الشعر العربى القديم والحديث صور كثيرة لتجارب شعرية مؤثرة ، كقصيدة

ابن زريق البغدادى :

لا تعذليــه فـإنَّ العـذل يـولعـه ... قد قلت حقًّا ولكن ليس يسمعه

وقصيدة المتنبى :

عيـد بـأيـة حـال عـُدْتَ يـا عيدُ ... بما مضـَى أَمْ لأمرٍ فيك تجـديـد

وقصيدة البحترى فى إيوان كسرى :

صُنْتُ نفسى عمَّا يُدنس نفسى ... وترفَّعْتُ عـن جـَدَا كـل جبس

ومنها مرثية مالك بن الريب لنفسه ، ومنها كذلك قصيدة العودة لإبراهيم ناجى ، وقصيدة الأشواق التائهة للشابى ، وقصيدة الشاعر والسلطان الحائر لأبى ماضى .

والتجربة الشعرية تشتمل على حدث فكرى نفسى ، أى موقف معين للشاعر ، عاشه أو عاش فيه من فاتحته إلى خاتمته لأول مرة بحيث أبرزه عملاً قائماً بنفسه ، عملاً له كيانه وله صفاته ، وله وضوح التجارب الكبرى التى تمر بنا فى حياتنا ، ففيه وضوح الرؤية ، وهو يتكون من جزئيات كثيرة ، ركز فيها الشاعر تأملاته وتنقل تنقلاً طبيعياً فيها من جزء إلى جزء ، وكأنما هو بإزاء بناء كبير يريد أن يقيمه [1] .

- ٢ -

والأحاسيس والمشاعر هى أهم العناصر فى القصيدة أو فى التجربة الشعرية كما يقول شوقى ضيف [2] ، ومن عناصر التجربة كذلك الفكر أو العقل ، إذ هو الذى ينظم الأحاسيس ويهيمن عليها ، ويقيم من شتاتها بناءً متكاملاً ، ويأتى بعد ذلك الخيال بتركيبه للصور ، والموسيقى بإيحاءاتها الحالمة .

ولابد من أن تكون التجربة صادقة ، بأن يكون الشاعر قد عاشها أو أدمن فيها ملاحظته واستغراقه الفنى وعاش فى حقيقتها الفنية .

وكلما قربت التجربة من عمل مثالى أو بطولى أو ملحمى أو من الأمور الخارقة

---

(١) راجع ص ١٤٠ فى النقد الأدبى لشوقى ضيف .

(٢) ص ١٤٦ المرجع نفسه .

والأساطير ، أو من مثيرات العواطف والمشاعر ، كان ذلك أكثر توفيقاً لها ، ولذلك قال النقاد كالأصمعي : إن الشعر فن يقوى فى الشر ولا يقوى فى الخير ، واستدلوا على ذلك بضعف شعر حسان فى الإسلام وقوته فى الجاهلية ، وقد أكد هذا المعنى الثعالبى فى كتابه « خاص الخاص » إذ لاحظ أن حساناً حين كان يلهمه شيطانه كان قوى الشاعرية ، فلما تبدل الشيطان ملكاً ضعفت شاعريته [1] ، ومثل هذا ماروى عن «ولر» الشاعر الإنجليزى إذ قال له الملك شارل الثانى : إن الأناشيد التى نظمتها لى أقل شاعرية مما كنت تنظمه فى كرمويل . فقال الشاعر : سيدى نحن معشر الشعراء ننجح فى الأوهام خيراً من نجاحنا فى الحقائق .

- ٣ -

وقد تكون التجربة فكرية كما فى قصيدة المعرى :

غير مُجْدٍ فى ملتى واعتقادى   نَوْحُ باكٍ ولا ترنم شادِى

وقد تكون فلسفية كما فى قصيدة الطلاسم لأبى ماضى ، وقد تكون وجدانية كما فى قصيدة العودة ، وقد تكون اجتماعية كما فى قصيدة حافظ فى حريق مدينة ميت غمر المروع :

سائلوا الليل عنهم والنهارا   كيف باتت نساؤهم والعذارى ؟

---

(١) راجع ـ ١٠٨ خاص الخاص للثعالبى .

الوحدة العضوية للقصيدة

- ١ -

تتميز القصيدة العربية القديمة بأنها غالباً لا تربطها وحدة موضوعية واحدة فكثير من القصائد تخلو من الوحدة الموضوعية ، وقد علل ابن قتيبة فى كتابه « الشعر والشعراء» ذلك تعليلاً طريفاً ، إذ رأى أن الغزل فى بدء القصيدة كان يقصده الشاعر للإثارة وامتلاك الإعجاب والأسماع ، فإذا ما انتهى الشاعر من ذلك عاد فوصف المطيّ التى ركبها ، والصحراء التى سار فيها ، ثم الممدوح الذى قصده وانتهى إليه من رحلته (١) .

ويعلل أحمد أمين لهذه الظاهرة فى الشعر العربى بطبيعة العنصر السامى عامة ، والعربى خاصة (٢) .

ويعلل الزيات لذلك بأن البدو بطبيعتهم ينقصهم النظر الفلسفى ، فلا يرون الحوادث والأشياء إلا مجردة (٣) .

ويعلل لذلك طه حسين وزملاؤه بطبيعة الوزن والقافية فى الشعر العربى (٤) .

ويجعل الرصافى ذلك أثراً لعجز الشعراء عن الابتكار (٥) .

وقد استدل العقاد بضعف وحدة القصيدة فى الشعر الجاهلى على أن الشعر لم يكن فنًّا يستقل بصناعته الخبيرون به (٦) .

---

(١) راجع الشعر والشعراء ، ص ١٤ و ١٥ ، وراجع كتابى وحدة القصيدة فى الشعر العربى .

(٢) ج ١ : ص ٥١ و ٥٢ فجر الإسلام .

(٣) ص ٣١ تاريخ الأدب العربى للزيات .

(٤) ص ٢١١ و ٢١٢ التوجيه الأدبى ط ١٩٤٠ .

(٥) ص ١١٩ و ١٢٠ سحر الشعر لرفائيل بطى .

(٦) ص ١٠٣ مراجعات للعقاد .

ويدافع الزهاوى عن نهج الجاهليين فى قصائدهم باختلاف طبيعة الشعر عند العرب عنها عند الأوربيين [1] .

ويقول نولدكة المستشرق الهولندى المشهور : فى أحوال كثيرة يحتفظ الشاعر الجاهلى بوحدة الفكر فى قصيدته بأن يجعل كل قسم من أقسامها خاصًا بوصف مناظر وحوادث من حياة الشاعر نفسه ، أو الحياة العامة التى يحياها البدو فى الصحراء [2].

ويعلل لذلك شوقى ضيف فى كتابه فى النقد الأدبى (ص ١٥٤ و ١٥٥) بأن القصيدة العربية كانت تشبه فضاء الصحراء الواسع الذى يجمع بين أشياء كثيرة . وهناك آخرون يربطون بين المقدمة الغزلية فى القصيدة الجاهلية وإيمان الشاعر الجاهلى بوجوديته .

وأرى أن تعدد الموضوع فى القصيدة الغنائية ليس معيباً ، والشاعر لا يلتزم بقيد فى قصيدته الغنائية .

وفى العصر الحديث كانت القصيدة عند شوقى ومدرسته تفقد نسقها الفنى ، فهى عنده جملة انطباعات شتى ، لوقوع الشاعر فى حالات نفسية متباعدة ومختلفة ، فليس فيها بنية عضوية ، ولا ينظر فيها إلى البنية النفسية ، وكثيراً ما يكرر الشاعر نفسه ، أو يضطرب فى عرض فكرته أو عاطفته [3].

وقد نقد العقاد القصيدة عند شوقى بأنها تفقد الوحدة الموضوعية ، أى وحدة الموضوع . . وكانت القصيدة عند العقاد مجموعة من المعانى تدور حول موضوع واحد، ولكنها على الرغم من ارتباطها بالموضوع الواحد لم تكن أجزاؤها عنده ترتبط ارتباطاً عضوياً ، كما يقول بعض النقاد ، وكلام العقاد يرد ذلك ، إذ يقول العقاد : إن الشعر يقاس بمقاييس ثلاثة :

أولها : أن الشعر قيمة إنسانية قبل أن يكون قيمة لفظية أو صناعية ، فيحتفظ الشعر بقيمته الكبرى إذا ترجم إلى جميع اللغات .

---

(١) ص ٢٦٥ الأدب العربى بين الجاهلية والإسلام للمؤلف وآخرين .

(٢) ص ٢٦٤ المرجع السابق .

(٣) ١٣٦ و ١٣٧ الأدب وفنونه لعز الدين إسماعيل .

ثانيها : أن الشعر تعبير عن نفس صاحبه ، فالشاعر الذى لا يعبر عن نفسه صانع وليس ذا شخصية أدبية .

ثالثها : أن القصيدة بنية حية وليست أجزء متناثرة يجمعها الوزن [١] والقافية . ومنهج العقاد فى قياس البنية الحية للعمل الفنى هو أن تغير من وضع أبيات القصيدة وترتيبها ، أو تحذف منها أو تزيد فيها أبياتاً على نسقها ، والعقاد فى صياغة قصائده ، لا يخلق منها بنية شكلية مستوية ، فضلاً عن أنه لم ينظر فى صميم البنية الفنية للقصيدة كما يقول عز الدين إسماعيل [٢] ، وهذا ليس هو صميم دعوة العقاد على أية حال . .

وقد دعا مطران ومدرسة أبولو وبعض النقاد المعاصرين ـ كالسحرتى وشوقى ضيف ـ إلى الوحدة العضوية للقصيدة ، أى إلى أن تكون القصيدة عملاً متكاملاً ، وبنية عضوية حية تتفاعل مع بعضها تفاعل الأعضاء المختلفة فى الجسم الحى [٣] ، فتصبح القصيدة الغنائية عضوية ، أى ذات بنية حية ، تنمو من داخلها فى اتساق تام نحو نهايتها [٤]. ويؤكد ذلك شوقى ضيف فيقول : يقصد النقاد بالوحدة العضوية للقصيدة أن تكون بنية حية تامة الخلق والتكوين [٥] .

ويقول مطران فى مقدمة الجزء الأول من ديوانه الذى ظهر عام ١٩٠٨ مردداً معنى «الوحدة العضوية للقصيدة» : «هذا شعر عصرى ، وفخره أنه عصرى ، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر ، هذا شعر ليس ناظمه بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الصحيح ، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ، ولو أنكر جاره ، وشاتم أخاه ، ودابر المطلع ، وقاطع المقطع ، وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه ، وإلى جملة القصيدة فى تركيبها وفى ترتيبها ، وفى تناسق معانيها وتوافقها ، مع

---

(١) ص ٢٠٦ البناء الفنى للمؤلف ، وراجع كتاب «العقاد ناقداً» .

(٢) ص ١٤٣ الأدب وفنونه لعز الدين إسماعيل .

(٣) ص ١٣٦ المرجع نفسه ، و ص ٢١٠ البناء الفنى للمؤلف .

(٤) ص ٣٨٣ الأدب المقارن لغنيمى هلال .

(٥) ص ١٥٣ فى النقد الأدبى لشوقى ضيف ، وراجع ص ٦٠ ثورة الأدب لهيكل فى معنى الوحدة العضوية .

ندور التصور ، وغرابة الموضوع ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشفوفه عن الشعر الحر، وتحرى دقة الوصف ، واستيفائه فيه على قدر » .

ويقول العقاد كذلك : إن القصيدة ينبغى أن تكون عملاً فنيًا تامًا ، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت الصورة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها ، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته [1] . وهذا يدل على اهتداء العقاد للوحدة العضوية ودعوته لها .

ويؤكد شكرى أنه ينبغى أن ننظر إلى القصيدة من حيث هى شىء فرد كامل لا من حيث هى أبيات مستقلة [2] .

وكذلك سار المازنى فى قصائده على اعتبار القصيدة كُلاً واحداً ، وعملاً فنيًا واحدا، وبنية حية مترابطة الأجزاء والأفكار والأحاسيس .

ويرى السحرتى أنه بالوحدة العضوية ترى ذكاء الشاعر وبراعته فى التوفيق بين الصور والأشكال والظلال والألوان ، وحذقه فى إيقاظ الحياة فى ألفاظه وأساليبه وأفكاره وأخيلته .

ونحن هنا لا نستطيع أن ننكر فضل بعض نقادنا القدماء ، الذين عرفوا الوحدة العضوية للقصيدة واحتفوا بها ، يقول الحاتمى الناقد (٣٨٤ هـ) : « مثل القصيدة مثل الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض » إلى آخر كلامه [3] . والفرق بعيد بين مانادى به الحاتمى من الوحدة العضوية للقصيدة وبين ما كان يردده ابن قتيبة من عدم اهتمامه بالوحدة الموضوعية للقصيدة [4] ، فضلاً عن الوحدة العضوية . وهذه الوحدة العضوية أفضل أن أسميها الوحدة الفنية ، وإليها أشرت فى كتبى ، وهى اتجاه رومانسى واضح فى الشعر الحديث ، فإن القصيدة عند الرومانتيكيين فى داخل الصورة

---

(١) ديوان العقاد ص ٤٦ .

(٢) مقدمة الجزء الخامس من ديوان شكرى بعنوان : فى الشعر ومذاهبه ، و ص ٧٩ـ ٨٠ من محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى لمندور .

(٣) ج ٣ : ص ١٦ زهر الآداب ـ تحقيق زكى مبارك .

(٤) ص ١٤ و ١٥ الشعر والشعراء ط ١٩٣٠ .

تصبح كل صورة من صورها بمثابة عضو حى فى بنيتها الفنية ، وهذا عندهم هو ما يسمى عضوية الصورة الشعرية ، فالقصيدة الغنائية عندهم وحدة تشبه وحدة المسرحية العضوية ، وهذه خاصة للشعر فى رأيهم ، وأول من قرر ذلك « لسنج » الألمانى (١٨٢٩ ـ ١٨٧١ م) وهو رومانتيكى فى فكرته هذه على الرغم من كلاسيكيته فى آرائه الأخرى ، وقد أعجب برأيه « جوته » وهو من أعلام المدرسة الرومانسية فى ألمانيا . ويقرر هذا المبدأ الفنى أيضاً « أوسكار وايلد » ، فالقصيدة الغنائية عنده ذات وحدة عضوية حية نامية . . وهذه الوحدة هى ما كان يعنيه أبو شادى دائماً من دعوته إلى الوحدة التعبيرية فى القصيدة . وكان مطران وشكرى من أول الداعين إليها ، وتمثلت فى كثير من قصائد المعاصرين ، ومن أمثلتها « ملحمة الأطلال » لناجى ، والصوفى المعذب للتيجانى بشير .

ـ ٢ ـ

وقد انتقلت القصيدة الشعرية من وحدة البيت كما كان سائداً عند أغلب الشعراء والنقاد العرب القدامى إلى وحدة القصيدة كلها ، باعتبارها بنية واحدة ، وعملاً فنيًّا متكاملا ، بحيث لم يعد فى إمكان أحد أن يحذف بعض أجزاء القصيدة الحديثة حذفاً ، ولا أن يقدم بعض أبياتها على بعض ، ولا أن يزيد فيها ، ولا أن يخرج أبياتها عن نسقها الفنى .

وكان ابن الرومى ينظر إلى قصائده نظرة فنية خالصة ، ويقيمها على أساس متين من الوحدة العضوية والبنية الفنية ، ومن ثم راج شعره عند النقاد المعاصرين ، وكأنه فهم وحدة القصيدة كما يفهمها النقاد والشعراء المعاصرون من حيث وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر التى يثيرها الموضوع ، وما يستلزم ذلك من ترتيب الأفكار والصور ، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته فيها ، ويؤدى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل الفكرى والشعورى .

وعلى أساس الوحدة العضوية يقوم الحديث ، الذى ينظر إلى القصيدة جملة باعتبارها عملاً فنيا واحداً ، من حيث كان النقد العربى القديم يعول على البيت الواحد من القصيدة ، من حيث لغته ، أو إعرابه وصرفه ، أو أساليبه البيانية ، أو صوره وأخيلته ، أو معانيه وأفكاره .

-٣-

وقد أجاز الرمزيون لأنفسهم الانتقال فى قصائدهم من فكرة إلى أخرى على أساس الإحساس والشعور النفسى ، مع ضعف الرابطة المنطقية بين الفكرتين ، وإنْ حرصوا مع ذلك على الوحدة العضوية فى مجموع القصيدة ، وهذا الانتقال إنما قصدوا به إثارة عنصر المفاجأة والرغبة فى تقوية جانب الإيحاء .

إن الوحدة العضوية للقصيدة غيرت بناء القصيدة تغييراً كاملاً ، فقد ذهب منها الاستطراد والحشو ، والتفكك والاضطراب ، والانتقال من موضوع إلى موضوع ، ومن غرض إلى غرض ، وخلت من اقتضاب المعانى وتناقضها ، وَانْمَحَى منها اضطراب العواطف والمشاعر النفسية ، وأصبحت عملاً فنيًّا كاملاً مرتبط الأجزاء ، ملتحم المشاعر والأفكار والعواطف ، متناسق الدلالات والإشارات . . وصارت القصيدة كأنها تمثال حى نابض بالحياة لأفكار صاحبها وأحاسيسه ومشاعره .

لقد ألح النقاد المحدثون على الدعوة إلى الوحدة العضوية للقصيدة إلحاحاً شديداً ، وأصبح النقد ينظر إلى القصيده جملة ، وندر فى النقد القديم ذلك ، إلا مانجده عند الباقلانى فى نقده لمعلقة امرىء القيس فى كتابه « إعجاز القرآن » ، وعند ابن الأثير فى كتابه « المثل السائر » الذى وازن فيه بين ثلاث قصائد لأبى تمام والبحترى والمتنبى ، وإن كان ينظر إليها فى نقده من زاوية تخالف بعض المخالفة نظرة النقاد إلى القصائد ، من حيث توافر الوحدة العضوية فيها .

الباب الثالث

المدارس الكبرى فى النقد الحديث

- الفصـــل الأول : المدارس النقدية الحديثة.
- الفصل الثانى : مدرسة ربط النقد بالعلوم الإنسانية .
- الفصل الثالث : حـول المذاهب النقدية .

الفصل الأول

المدارس النقدية الحديثة(١)

هى مذاهب أدبية ونقدية جديدة ، نشأت ونمت فى الغرب ، وتأثر بها شعراؤنا المعاصرون تأثراً كبيراً ، ومن واجب الناقد الأدبى أن يدرسها ويتعرف خصائصها ويفهم أثرها فى الشعر العربى المعاصر ، ليكون حكمه فى نقد الشعر حكماً سليماً بعيدًا عن الخطأ والقصور ، وهذه صور صغيرة عنها :

المدرسة الكلاسيكية :

المذهب الاتباعى أو الكلاسيكى نشأ عند الإغريق ، وترعرع عند الرومان ، وشاع فى أوربا فى عصر النهضة ، وظل سائدا إلى ماقبل مطلع القرن التاسع عشر بقليل .

وكلمة« كلاسيك » مشتقة من « كلاسيوس » الكلمة اللاتينية التى تشير إلى الطبقة العليا من الشعب فى روما القديمة ، وهم جماعة الأشراف الأثرياء ذوى المكانة فى مجتمعهم القديم . . وقد شبهت بهذه الطبقة الاجتماعية المترفة طبقة الأدباء والشعراء الذين صعدوا بأدبهم وفنهم إلى منزلة رفيعة فى المجمتع ، ومن ثم صارت كلمة «الكلاسيكى » تدل على مايُحتذى من شعر رائع أو أدب رفيع ، وكان الغالب فى هذه الطبقة من الشعراء والأدباء أنهم يتبعون خطوات أسلافهم القدماء من كُتاب وشعراء الإغريق والرومان . ويمتاز إنتاجهم بقوة التفكير ، وسمو المعانى ، وروعة الخيال وهدوئه ، وجمال العاطفة وطمأنينتها ، وفصاحة الأسلوب ، وسحر اللفظ .

وأغلب شعراء الكلاسيكية يحتذون حذو القدامى فى البلاغة والشاعرية والأسلوب والصياغة ، مقلدين فيما ينظمون ويكتبون لغيرهم من الأوائل ، يدعون إلى الحق والفضيلة والحكمة . وظلت الكلاسيكية سائدة حتى هاجمتها مدرسة الرومانتيكيين

---

(١) راجع : ص ١٠ ـ ١٥ مذاهب النقد الأدبى ، محاضرات فى الأدب ومذاهبه لمندور .

الابتداعيين ، فخفت صوتها فى الغرب خفوتاً شديدًا ، ولايزال فى الغرب من كبار الشعراء من يتابعون الكلاسيكية الجديدة من أمثال إليوت .

ويمكننا أن نعتبر من رجال المذهب الكلاسيكى فى الشعر العربى أمثال زهير والحطيئة والفرزدق فى القدماء ، وأبى تمام والبحترى ، والمتنبى وابن هانىء الأندلسى والشريف الرضى من المحدثين ، والبارودى وشوقى وحافظ وصبرى والجارم وعبد المطلب والزين والهراوى والأسمر وسواهم من المعاصرين .

ويغلب على هؤلاء عنصر التقليد والمحاكاة والمعارضة والاحتذاء للآثار الشعرية القديمة ، كما يغلب عليهم روح التأثر بأفكار ومعانى وخيالات وأساليب القدامى ، ويقل فى شعرهم ظهور شخصياتهم الفنية ظهوراً واضحاً ، بل تختفى ذاتيتهم فى غمار التقليد والمحاكاة .

وأغلبهم اليوم فى مصر ينزع إلى القديم ، وينفر من الجديد ، إلا إذا كان بينه وبين الماضى صلة كبيرة ، وشبه قوى .

ومع ذلك ففى شعرهم كثير من الآيات الجيدة الرائعة ، وألوان من التجديد الشعرى المحبوب .

وقد ظهرت الكلاسيكية الجديدة فى أوربا دعوة للتجديد على الأصول الكلاسيكية ، ويعتبر لسنج ـ الذى كان يقف بين القواعد والعبقرية ـ من واضعى أسسها ، كما اعتبر أنه السبب فى ظهور جوته فى ألمانيا وكولردج فى انجلترا .

المدرسة الرومانتيكية :

وقد ظهرت فى فرنسا قبيل مشرق القرن التاسع عشر بقليل ، بعد الثورة الفرنسية الدامية ، حيث فزع الأدباء والشعراء إلى نفوسهم ووجداناتهم ، يلوذون بتجاربهم الباطنة ، ويهتمون بمشاهد الجمال والطبيعة ، ويميلون إلى الأصالة والابتكار والتجديد ، متحررين فى أفكارهم وأساليبهم ، منبعثين فى آثارهم عن انفعال قوى ، وعواطف متقدة ، ومشاعر حية ، وسُمى هؤلاء الرومانتيكيين أو الابتداعيين ، وهذه التسمية إنجليزية أطلقها « ستندال » فى كتابه « راسين وشكسبير » وعلى منهج هؤلاء

سار كثير من الأدباء والشعراء الذين ظهروا فى فرنسا ، وجددوا شباب الشعر والأدب باللون الغنائى الوجدانى النفسى العميق . وقد دعم موباسان (١٨٥٠ ـ ١٨٩٣ فى قصصه هذا الاتجاه ، ويقول « ستندال » : « إن الرومانتيكية هى الفن الذى يقدم للشعوب آثاراً أدبية من شأنها أن تحدث فيها أعظم لذة ممكنة ، ومن شعراء هذا المذهب فى فرنسا : لامرتين ، وهوجو ، وموسيه ، وسواهم » .

وقد حاربت هذه المدرسة المذهب الكلاسيكى ، ودعت إلى حرية الفن ، ولاذت بالشعر المجنح بأشجان العاطفة ، الممعن فى الأحلام والخيالات والرؤى وحب الطبيعة، والمتسم بالطابع الفنى ، والأصالة المبتدعة ، والشخصية الملهمة ، والروح الغنائى الأخّاذ ، والانطواء على النفس ، والثورة على كل ماهو قديم ، ومن الرومانسيين : هوجو ، ولامارتين ، والفريد دى موسيه ، والفريد دى فينى ، وغيرهم

ويُطلق على هذا الأدب الخالص فى العربية الأدب الغنائى أو الوجدانى ، لأن شعراء مدرسة الرومانتيكيين فى الغالب لا يتحدثون إلا عن أنفسهم ، وأدبهم مَدَارُه العاطفة الخالدة ، والذاتية ، والتأمل ، والصوفية الحالمة ، والجنوح إلى النفس ، ومصاحبة الآلام والأحزان ، والفزع إلى الدموع والزفرات ، والاندماج مع الطبيعة الملهمة. . وقد تظهر بعض آثار هذه النزعة فى أدب الاتباعيين وشعرهم بين الحين والحين ، فترى عندهم لوناً من جموح الخيال والشعر ، وكبت التفكير ، وسيطرة السأم، والامتزاج بالطبيعة .

ويمكننا أن نعتبر من الابتداعيين فى الشعر العربى أمثال عمر بن أبى ربيعة وجميل، وكُثير ، وابن خفاجة ، ولقد كان مطران ، وشُكرى ، وأبو شادى ، والمازنى ، والعقاد ، أول الرومانتيكيين فى الشعر المصرى المعاصر ، ومن شعراء هذا المذهب أيضاً: الشابى ، وأبو ماضى ، وناجى ، وسواهم من شعراء سوريا ولبنان والعراق والمهجر .

المدرسة الواقعية :

أسرف الابتداعيون فى مذهبهم الذاتى إسرافاً شديدًا وجنحوا إلى صبغ أدبهم

وشعرهم بصبغة من الحزن والكآبة والهروب من الواقع ، والحياة مع الطبيعة والتصوف ، حتى سمى هذا الغلو فى الابتداع « مثالية » . ولكن النفس الإنسانية تكره الحياة مع الآلام والأوهام والخيالات والشرود والأشجان المتصلة ، فكان لابد أن تظهر جماعة من الأدباء والشعراء يدعون إلى مذهب جديد ، يصحح دعوة الابتداعيين الممعنة فى ذاتيتها وأصالتها وبُعدها عن الحياة ، ولجوئها إلى الخيال . . وقد حدث هذا فعلاً ، فقامت جماعة تدعو إلى الاتصال بالحياة كما هى لا كما يجب أن تكون عليه ، وتنادى بمشاركة الأدب والشعر للمجتمع مشاركة صحيحة فعالة ، مع قوة الملاحظة ومعرفة الجزئيات التى تؤدى إلى الكليات ، ومع الإيمان بالتجربة والاتكاء على الحس ، وتناول الأحداث الصحيحة أو الممكنة ، ووصف الأشخاص والبيئات والزمان والمكان وتصوير كل ذلك تصويرا يجىء طبق الواقع المشاهد مع البراعة فى تصوير الحقيقة وواقع الحياة ، ومع العناية باللفظ والصيغة والصورة . وذاع هذا المذهب الواقعى أكثر ماذاع فى القصة والتمثيليات .

والواقعية أنواع :

واقعية مظهرية تهتم بمظاهر الحياة المادية ، وتعرض الإنسان مخلوقاً يتأثر بالبيئةويتجاوب معها .

وواقعية محولة تعرض الحياة عرضاً مادياً ، وغايتها الوصول إلى تغييرات ، كما كان يجرى فى أدب « مكسيم جوركى » .

وواقعية شاملة ، تتناول الواقع أو شريحة من الواقع ، وتتناول حقيقة من الواقع لا حقيقة مطلقة ، بل جزءاً من الحقيقة وقعت للناس فى المجتمع ، ولها شكلها الجديد فى اختيار الواقع بدون تفصيل ممل . ولها نظامها فى العقيدة ، فهى تهتم بالنواحى الاجتماعية ، وتتناول الحياة الخارجة والباطنة بنظرة واقعية ، كما كان يفعل « أجنازيو سيلونى » فهى لا تأتى بعقدة عجيبة بل عـقدتها تؤكد أن هذه هى الحياة ، فإذا كان وجـه الحياة شائـهاً أو قبيحاً أو ذمياً ـ توجهت إلى تـرقيقه ، أى أنها تجهـر فى فنية بالمضمون التقدمى .

وقد وجه النقد الأدب إلى هذه الواقعية ، فظهرت بعض أعمال قليلة فى القصة القصيرة ، وفى الرواية ، والمسرحية المعاصرة ، متأثرة بهذا الاتجاه ، من مثل بعض قصص يوسف إدريس القصيرة ، « وأرض النفاق ،. ليوسف السباعى ، ورواية «الفلاح » الجديدة للشرقاوى ، ومن مثل مسرحية « طريق السلامة ، لسعد الدين وهبة ، وغيرها من الآثار الأدبية الواقعية .

وساير الشعر هذا الاتجاه الواقعى ، فكان من الشعراء محمد كمال عبد الحليم فى ديوانه « إصرار » ، ومحمود حسن إسماعيل فى ديوانه « لابد » ، وبعض القصائد فى ديوان كيلانى سند « عندما تسقط الأمطار » ، وبعض قصائد « أمل نقل » ، وقصائد محمد إبراهيم أبو سنة فى ديوانه « قلبى وغازلة الثوب الأزرق » ، وغيرها من القصائد ، كما كتبت بعض الدراسات فى هذه الناحية من مثل دراسات « غالى شكرى » ، وعباس خضر فى كتابه « الواقعية » . وقد احتضن هذا الاتجاه الشعر الحر ، وبرز فيه شعراء عديدون منهم : كمال نشأت ، وعبده بدوى ، وكامل أيوب ، وأحمد عبد المعطى حجازى فى ديوانه الأول ، وعبد الصبور فى ديوانه الأول « الناس فى بلادى » ، وهو من أهم دواوينه . وقد أسهم بعض النقاد فى نقد الأدب الواقعى وتقويمه ، ونذكر على سبيل المثال ، كتاب « فى الأدب المصرى » للدكتور عبد القادر القط ، وكتاب « شعر اليوم » الصادر فى عام ١٩٥٧ للناقد الأستاذ مصطفى السحرتى .

والواقعية لا ينفك أدبها يلازم المجتمع وحياته فى مشكلاتها وأحداثها ، دون أن يعير غير ذلك من مسائل الفن اهتماماً ، والواقعيون على طرفى نقيض مع الأدباء المثاليين الذين يجردون الحياة من جميع عيوبها ؛ ويعملون على عرض أحسن الصور لها .

والأدب الواقعى [١] ذاتى فى أغلبه ، لأنه ينبع من معين ذاتى أو من تجربة خاصة ، وكثيرا مايجنح إلى ماهو شاذ فى الحياة وإلى العامية . يقول أحمد حسن الزيات صاحب مجلة الرسالة [٢]:

---

(١) ص ٥ ـ ٥٧ قضايا الفكر فى الأدب المعاصر لوديع فلسطين .

(٢) مجلة الأزهر عدد أكتوبر ١٩٦٢ .

الواقعيون يرون البلاغة فى تصوير الطبيعة على الواقع المحسوس ، وتفسير غوامضها على المعنى الحق ، والواقع يكون خيراً كما يكون شراً ، والمعنى يكون حسناً كما يكون قبيحاً ، ولكنهم يجعلون بالهم إلى دقائق الحياة المبتذلة القبيحة أكثر مما يجعلونه إلى دقائقها المصونة الجميلة ، لاعتقادهم أن الشر فى الناس هو الأصل ، وأن القبح فى الطبيعة هو الجوهر .

فالواقعية تلاحظ الطبيعة وتنقلها نقلا موضوعياً محايدًا أمينا لا تدخل الفنان بشعوره الشخصى فيه ، ولا تحفل بإظهار السمات الجمالية به ، ولا تقصد إلى استنباط المغزى .

وأنا أميل بطبعى إلى الواقعية بمعناها الفنى الصحيح ، ولكنى أكره لنفسى ولغيرى غلو الغالين فيها بنقل الطبيعة الحقيقة نقلا آليا . قبحاً بقبح ؛ وعرياً بعرى ، وغثاء بغثاء ، دون أن يسمحوا للذوق أن يهذب ، ولا للفن أن يجمل . وأرجو أن تظل الواقعية كسائر المذاهب الجديدة محدودة بحدود الفن ، محكومة بأحكامه ، وحيثما يكن الفن يكن الجمال .

وربما كان الخلاف بين الواقعية العربية والواقعية الأوربية ، أو بين الواقعية المتطرفة والواقعية المعتدلة ، أن من الواقعيين العرب من يريد أن يهبط باللغة والأسلوب إلى مستوى الأميين فيكتب لهم بالعامية ويدنى المعانى من أفهامهم بتجريد الأسلوب من خصائصه البلاغية وسماته الجمالية حتى لا يكون الأدب فى ذاته غاية يصفو به الذوق وتسمو به الروح وتجمل به الحياة » .

والمذهب الواقعى الاجتماعى فى النقد يحارب نظرية الفن للفن التى أشاعت مذهب النقد الفردية فى الأدب الأوربى ، وهو « الذى يبحث عن الشاعر فى الشاعر نفسه ولا يرتضى أن يبذل جهداً كبيراً فى وصف بيئته ، والإلمام بأحوال عصره ، وإنما يكتفى بأن يمر بها لماما ، وأن يعرضها عرضاً سريعاً »[1].

ويرى توفيق الحكيم أن الفن ليس من الضرورى أن يكون له غاية اجتماعية أو سياسية أو دينية أو غير ذلك ، وإنما هدفه الأول أن يكون فنًّا جميلاً فحسب ، فليس

---

(١) ص ٣٦ على هامش الأدب والنقد لعلى أدهم .

على الأديب أن يكرس حياته وفنه لخدمة الحياة والناس ، وللتوجيه الوطنى أو القومى أو الإنسانى ، وإنما عليه أن ينشىء فى الفن ، مجردًا عن كل غاية . ويذهب أحمد أمين إلى نظرية « الفن للحياة » فيرى أن العمل الفنى لا قيمة له إذا لم يكن مستمدًا من الحياة ، ولم تكن غايته خدمتها .

فالمذهب الواقعى أو الاجتماعى يرى [1] أن الأدب والفن ليس مما تجود به قرائح الأفراد ، وإنما مصدره الجماعة وروح الشعب ، فهو ثمرة إحساسها ونتيجة تفكيرها .

وكان اليونانيون القدماء يرون للشعر وظيفة ، وكانت تلك الوظيفة هى التعليم[2]. ويقول هوراس : « غاية الشعراء إما الإفادة أو الإمتاع ، أو إثارة اللذة وشرح عبر الحياة فى آن واحد [3]» . ولقد هاجم أفلاطون الشعراء فى عصره ، وكان هذا الهجوم خروجاً على النظرة اليونانية القديمة التى كانت ترى فى الشعر منبعاً للتعليم [4]. ورأى أنه يجب أن يكون الصدق لا اللذة رائدًا للشعر ، والمحكى أن يكون جميلاً وإن شئت فقل خيرًا [5].

إن الصراع بين المذهب الفردى والواقعى الاجتماعى فى النقد قديم ، ومن أنصار المذهب الواقعى جماعة من رواد أدبنا الحديث ، وقد دعا بعضهم إلى الإنسانية والعالمية فى الأدب ، ومنهم أبو شادى الذى يقول فى اللاجئين العرب :

خـــرس فمـن عن ويـلهم يتكلم ؟	ومعـذبون لهم تقـام جهنـم
جنـت السياسة مثلما جنت الوغـى	والظالمون الغاشمون عليهـم
وتـــشردوا لا يمـلكون وجـودهـم	لو كان يمتلك الوجود المبهم
ضاعت معاقلهم ، وضاعت قبلهـا	أمـم ، وهـان مـعزز ومنعم

(١) ص ٣٧ المرجع السابق .
(٢) ص ٢٥ فن الشعر لهوراس ـ ترجمة لويس عوض .
(٣) ص ٣٥ المرجع السابق .
(٤) ص ٧ كتاب الشعر لأرسطاليس ـ إحسان عباس .
(٥) ص ٢٦ ثورة الأدب لهيكل .

لـيس المـقام مقام لوم شامـل ولـعـل أول مَـنْ يُـلامُ الـلُّوَّمُ

والناس . ماللناس لم يتـأثروا ؟ والأهل . . ماللأهل لم يتـندموا [(١)]

وأذا قرأنارأى « نيتشه » الفيلسوف الألمانى : « رسالة الكاتب هى الكشف للناس عن الحقيقة بلهجة العصر الذى يبعث فيه » لم يفتنا أن نفهم أن الحقيقة التى يريدها نيتشه هى الحقيقه التى تملأ الحياة قوة ووجودًا وشعوراً بالسيادة ، فهى حقيقة الوجود الكامل ، وبذلك يتسنى لنا أن نرد رأى نيتشه إلى تأييد غالب الرأى الواقعى فى الأدب والنقد . . وحول المذهب الواقعى يدور هيكل فى تعريفه الأدب بأنه « فن جميل ، غايته تبليغ الناس رسالة ما فى الحياة والوجود من حق وجمال ، بواسطة الكلام ، والأديب هو الذى يؤدى هذه الرسالة»[(٢)].

ويتردد شعر أبى شادى ، والزهاوى ، وعمر أبى ريشة ، ومحمود أبو الوفا ، بين الرومانتيكية والواقعية ، فنرى فى شعرهم ألواناً من الشعر القومى والوطنى والاجتماعى ، وتصوير الحياة العاملة ، حياة الصانع والفلاح ، ووصفاً لمشاعر المجتمع وعواطفه وحياته ومن الشعراء الناهجين منهج الواقعية : رئيف خورى ، وبدوى الجبل ، ومحمد مهدى الجواهرى ، وعبد الوهاب البياتى ، وغيرهم .

وقصيدة أبى شادى « هاتى المش » [(٣)]ـ وهى على لسان فلاح مستعبد فى الأقطار المتخلفة يخاطب ابنته ، وقد بلغ منه اليأس كل مبلغ ـ مثال للأدب الواقعى :

غلب الجوع فهاتى المش هـاتى ! لاتقولى اللحم ـ إنْ أصبر ـ سياتى !

سـادتى أولى بـه ، مذ نهبـوا كـل حـق لى وعـاثوا بحياتـى

لا تـقولى الـدود قـد أفسـده إنمـا الدود ـ وإن يحقر ـ لـداتـى [(٤)]

حـقه العـيـش كحقى ، مالـه أى ذنـب غيـر ذنبـى أو أذاة

(١) ديوان من السماء لأبى شادى ، طبع نيويورك .

(٢) ص ٢٦ ثورة الأدب لهيكل .

(٣) عن ديوان (إيزيس) .

(٤) لداتى : أترابى .

مدحوني مثلما قد لعنوا   قد تساوى المدح واللعن لذاتى
هذه الأمراض لم تترك سوى   رمق داسته أقدام الجُناةِ
أتراني في غد مسترجعاً   قوتى أو طارحاً عنى أناتى ؟
ليتنى حتى تدوى صرختى   ويجازى كل مأفون وعاتِ
أسرعى ! فالوقت قاسٍ صارمٌ   إن وقت العبد من وقت العُتاةِ
أسرعى ! لا تحلمى واهمة   واتركيني فى همومى يافتاتى
ربما تثمر يوماً حنظلاً   بل سموماً للشياطين الطغاة
كم نبات دِيسَ بالأقدام لم   يقبل الدوس حقيراً فى النبات
ومضى مستشرياً يقضى على   شامخ الأشجار ، فذًّا فى العصاة
هذه حالى وذى فلسفتى   وكفاحى بين صبر وصلاة
إن يكن جهلى وفقرى حجة   لاضطهادى ، فأمر الثأر آت !

المدرسة البرناسية :

هى مدرسة الصياغة أو البناء ، وهى حركة مهمة وجديدة منذ أن أدخل « شتراوس » الأفكار الفلسفية وعلوم الاجتماع على النقد الأدبى ، وقدمت هذه الحركة النقدية أعمالا قليلة ولكنها ذات أثر فعال . . كما أنها تبين تأثير الأسلوب اللغوى الذى قام به شتراوس ، وقد شاركه رومان جاكسون الذى كان فى أول حياته مرتبطاً بمدرسة الصياغة الروسية . ومن الممكن قيام مجموعة متنوعة من النقد الأدبى على أساس المقولة البلاغة التى أرساها « جاكسون » وهى الاستعارة والمجاز [1].

وقد ردت « البرناسية الواقعية » إلى الرومانتيكيين روح الاعتدال بعد أن غالت فى منهاجها الأدبى غلوًّا شديداً ، واتخذت المدرسة البرناسية من الشعر تمريناً لفظياً يخضع خضوعاً أعمى لقواعد الوزن والقافية والتقيد فى الأسلوب ، وكان مذهبها الجمال للجمال .

---

(١) راجع ص ٥٣ درسات فى النقد الأدبى عن البرناسية ، وص ١٧٦ البناء الفنى ، وهما للمؤلف .

والمذهب البرناسى نسبة إلى جبل برناس باليونان ، موطن أبولو وآلهة الفنون فى الأساطير اليونانية القديمة ، وهو المقام الرمزى للشعراء ، ويعتمد هذا المذهب على الفلسفة المثالية الجمالية ، وبخاصة فلسفة « كانت » الألمانى (١٨٠٤) فيما يخص الشعر الغنائى ، وعلى الفلسفة الواقعية والتجريبية فيما يخص القصة والمسرحية .

فالفلسفة الأولى جعلت « البرناسيين » يرون استقلال الشعر عن كل غاية اجتماعية أو خلقية ، وكان بنجامين كونستان (١٨٢٠) صدى لها فى يومياته الخاصة ، ثم ظهرت عبارة « الفن للفن » فى محاضرات « فيكتور كوزان » فى السوربون عام ١٨١٨ التى نادى فيها بالفن للفن ، وصدى هذه الفلسفة نجده عند « تيوفيل جوتييه » (١٨٧٢) الذى يعد من أكبر طلائع البرناسيين الذى جهر باستقلال الفن ، وبأنه غاية فى حد ذاته .

والفلسفة الثانية كان تأثيرها فى البرناسيين واضحاً فى دعوة « لو كنت دى ليل » إلى إفادة الشعر من بحوث العلم المعاصر فى موضوعاته التاريخية والإنسانية .

وقد ترفع البرناسيون بأدبهم فتوجهوا به إلى الصفوة ، واغتربوا بخيالهم إلى الأقطار النائية ، والعصور الماضية .

ويدعو البرناسيون كالرومانتيكيين إلى العناية بالصور الشعرية فى وحدتها العضوية ، وإن كانوا لا يعتقدون فى الإلهام ، وينادون بالموضوعية .

وقد كان تأكيد الرومانسية على الوجدان ، والشعور ، والعاطفة ، والخيال ، والذاتية من جهة ، وتأكيد الكلاسيكية على العقل ، ولجم العواطف الحادة ، مع الترتيب ، والتعقيد ، والتناسب ، والموضوعية من جهة أخرى ، قد خلق أزمة قوية ، وصراعاً شديدًا فى عالم الفكر الأوربى ، كانت الغلبة والسيطرة فيه للرومانسية ـ « فلم يَدُرْ فى خلد أصحاب النزعة العقلية الكلاسيكية أن الثورة الفرنسية ـ التى سندوها بكل قواهم ـ ستحطم صنم العقل وتحل محله الوجدان والعاطفة ، والخيال ، المتمثلة جميعها

فى الرومانسية » [1]، « فكانت الرومانسية بهذا رد فعل للعقلية الكلاسيكية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر » .

والرومانسية نفسها ؛ كانت تحمل بذرة تلاشيها وتواريها ، ففى الوقت الذى بدأ نجمها بالأفول فى نهاية العقد السادس أو السابع من القرن التاسع بدأت تنزع نزعات جديدة فى عالم الفكر الأوربى ، وتشق طريقها لتنال مركزها اللائق ، كالبرناسية والرمزية ، والواقعية . والحقيقة أن كل نوع من أنواع الأدب يشتمل على بذور حياته وموته ، وأن الأدب الرمزى أخذ من الرومانتيكى مارأى فيه ضرورة حياته ، ونبذ النواحى المبتذلة التى كانت تدعو إلى موت ذاك الأدب »[2] وهكذا يصبح « تاريخ الفن» تيارًا مستمرًا من ردود الفعل ، فبعد المذهب الرومانسى جاءت البرناسية ، وبعد البرناسية جاءت الرمزية .

والبرناسية لقب وليد القرن السابع عشر [3] . وقد أخذت فى الظهور فى الوقت الذى بدأت فيه الرومانسية بالضعف والانحلال « وقد تألف من بقية الطريقة الابتداعية فى فرنسا رأى جديد يقال له برناس [4]» . وفى سنة ١٨٦٦ طبعت مكتبة « لبمير » تحت عنوان « البرناسية » مجموعة تحتوى على أشعار « ليكونت دى ليل و« سلى برديوم » ، و «جى . إم . دى هيرديا » و « إف كوبية » و « ستيفان ملارمه » وفرلين » . . الخ . . ولكن هذا الجمع لم يكن إلا جمعاً مؤقتا ، فسرعان ماتم الانفصال عن البرناسية .

ومن هذا نرى أن البرناسية نفسها كانت تحمل نواة انشطارها وانقسامها « فإن كان البرناسيون أنفسهم قد شعروا بضعف مانتج عن الشعر الرومانتيكى من عاطفة باهتة سطحية ، وبصروا بضعف إخراجهم »[5] فهم أنفسهم وقعوا فريسة تصنعهم الشديد ، وتكلفهم الواعى فى نحت الشعر وخنق العاطفة ، « وهذا يفسر لنا انشقاق « سللى

(١) أحمد أمين ـ قصة الأدب فى العالم ج ٣ ص ١١١ .
(٢) أنطون غطاس كرم ـ الرمزية والأدب العربى الحديث ١٩٤٩ ص ٣٠ .
(٣) أنطون غطاس كرم ـ الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٣٠ .
(٤) شارل سينوبوس ـ تاريخ التمدن الحديث .
(٥) أنطون غطاس ـ الرمزية ص ٣٠ .

بردیوم » ١٨٣٩ ـ ١٩٠٨ على البرناسيين واتجاهه نحو تحليل العواطف الإنسانية ، و« فرانسو كوبيه (١٨٤٢ ـ ١٩٠٨) فكان شاعرًا يغوص فى أعماق نفسه » . . وعليه يمكن القول ـ كما سنوضحه فى مجال آخر ـ إن البرناسية قد مهدت السبيل مع الرومانسية إلى خلق النزعة الرمزية فى الفكر الأوربى . .

ومن خصائص المدرسة البرناسية ومميزاتها اهتمامها « بجمال التركيب ، وحسن الإيقاع ، وعدم طغيان العنصر الشخصى الذى يقود إلى عدم التميز والتفريق . . . وأن اسم البرناسية لا يمكن أن يطلق إلا على « ليكونت دى ليل » (١٨١٨ ـ ١٨٩٤) ، وجى ، إم ، دى هيرديا (١٨٤٢ ـ ١٩٠٥) ، أما الآخرون أمثال « سللى برديوم » وفرنسوا كوبيه ، وإن أطلق عليهم المذهب البرناسى فإنهم شعراء يمتازون بالبساطة وعدم التصنع ، والبعد عن التكلف الذى يوحى به اسم البرناسية » . .

والبرناسية نفسها قد « قصرت همها على تصوير الحياة الواقعية فى نقلها ألواحاً «رائعات » ولكنها جامدة ، بحيث تختلف نواحى المرئيات وتبرز فى أجزاء هذه اللوحات[١] . . والشعر عند البرناسيين صناعة ، مع جمال فنى رائع ، بعيد عن الإحساس بالشعور الرومانتيكى ـ وهذا خلاف جوهرى مع النزعة الرومانسية وخصائصها ، « فقد تم لجماعة البرناس جمال البيت الشعرى ، والعناية الواعية فيه ، حتى منتهى ـ النحت ، فحسبوا أنهم قفلوا أبواب التجديد فى وجه كل من حاول تجديدًا ، وثاروا على « الوحى » الرومانتيكى ، وعلى « البديهة » ،و « السهولة » ، و«الأنا» ، و « دموع المحبة » ، و « سطحية الفكر » ، و « فشل الآمال » و « داء العصر» ، واسترعوا أن الشعر صناعة من شأنها ضبط الوحى المتدفق ، والوضع فى قالب بلغ الكمال الفنى » [٢].

والبرناسية فى حركتها ، تمتاز « بعدم التأثر بالإحساس والشعور الرومانسى ، ولكن فى مواضعها قابلة للتشكيل والليونة مع تضمنها الحرية ، والصورة الرومانسية ، وبعدها عن دقة الإحساس والشعور الرومانسى . والأثرة أو « الأنانية البيرونية » أما

(١) أنطون غطاس كرم ـ الرمزية والأدب العربى الحديث ـ ص ١٢ .
(٢) نفس المصدر ص ٣٥ .

أسلوبها ـ فيمتاز بالصفاء ، والتهذيب ، والدقة فى صوغ العبارة ـ والشعر البرناسى شعر مقفى وموزون ، موشح ، وقد عمل البرناسيون على إعطاء الفن قيمته الذاتية الخاصة ، فاعتبروا الفن هو البحث عن الفن ، « فجوهر البرناسية أو قاعدتها الأساسية هى الفن للفن » .

وقد استندت البرناسية فى حركتها على التقاليد اللاتينية والهلينية القديمة ، وبذلك كانت نتيجتها الحتمية الوقوف فى وجه الديانة المسيحية ، فكان مما ترجمه « دى ليل » شعر الأعلام من شعراء اليونان . . وقد انقلب فى نهاية الأمر دعوة إلى تحطيم المجتمع من أساسه ، وخروجاً على الديانة المسيحية [1]. وهذا عكس مانراه فى بعض خصائص الرومانسية التى نزعت إلى الصوفية ، والإيمان العميق بالمسيحية ، وتمجيد العصور الوسطى ، كما تمثل ذلك فى بعض زعمائها « كجرن رسكن » ، وهو الصوفى الذى يحب من الأشياء روح الله الكامنة فيها [2]، وكذلك تحول الكثير من الرومانسيين من البروتستانتية إلى الكاثوليكية « كشانوبريان » و « لامنيه » ، و « هالر » ، و« فردريك شليجل » ، « ونيومان » الخ [3].

وعليه ـ يمكن القول بأن البرناسية كانت كلاسيكية من بعض الوجوه فى اعتمادها على التراث اليونانى القديم ، ونزعتها ضد المسيحية . . ورومانسية من وجوه أخر فى تضمنها الصورة ، والحرية الرومانسية ، هذا إلى أن لها إبداعها الفنى الخاص فى حركتها ، وموضوعها ، وأسلوبها . . كما ذكرنا آنفاً . ويعتبر الشاعر مورياس (١٩١٠) أحسن من يمثل هذه الاتجاهات فى النزعة البرناسية ، فقد كان هذا الشاعر يونانى الولادة ، فرنسى الثقافة ، كلاسيكى النزعة ، ميالاً إلى العواطف القوية البسيطة . وقد نشر كتابه عام ١٨٨٤ ، وهو ذكريات باحث قديم يميل فيه إلى الأدب «التقهقرى» . . أما صوره فبرناسية واضحة ، وشعره فى طريقه نظمه يتراوح مع القوانين التى سنها «فرلين»[4] . . وهو بعيد عن الرمزية ، فصرح بقوله لدى صدور كتابه ١٨٩١ إننى

---

(١) أحمد أمين ـ قصة الأدب فى العالم ص ١٧٤ .

(٢) نفس المصدر ص ٩٨ .

(٣) شلى ـ بروميثيوس طليقاً ـ ترجمة لويس عوض ، القاهرة ١٩٤٧ ص ٤٨ .

(٤) أنطون غطاس كرم ـ الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٦٥ ـ ٦٦ .

أنفصل عن الرمزية ، وينبغى أن ننشىء شعراً مطلقاً قوياً جديدًا صافياً خليقاً بأن يقابل بالشعر القديم [١].

وختاماً ـ نرى أن البرناسية قد كونت فى ذاتها نزعة قوية ، لها تكوينها الفنى والأدبى الخاص ، حيث نصبت نفسها حصناً قوياً فى وجه التيار الرومانسى المتداعى ، وتيار الرمزية المتصاعد ، ولكن لم يبق هذا الحصن شامخاً ، إذ سرعان ما أصابه التصدع «مادام تاريخ الفن تيارٌ مستمرًا من ردود الفعل » لا تستطيع أن توقف عجلاته القلاع والحصون ، وهكذا حلت الرمزية محل البرناسية ، وشقت طريقها فى عالم الفكر الأوربى فى المثلث الأخير من القرن التاسع عشر [٢].

المدرسة الرمزية (٣):

سادت فرنسا فى القرن التاسع مذاهب أدبية جديدة النزعات : من مذهب الرومانتيكيين الابتدعيين ، والمذهب البرناسى الواقعى . . فالرومانتيكية تحررت من تقاليد الكلاسيكيين ، والبرناسية الواقعية ردت إلى الرومانتيكيين روح الاعتدال بعد أن غالت فى منهاجها الأدبى غلوًا شديدًا واتخذت من الشعر تمرينا لفظيًا يخضع خضوعاً أعمى لقواعد الوزن والقافية والتقيد فى الأسلوب ، وكان مذهبها الجمال للجمال . . حتى إذ بليت جدتها وذهبت روعتها ، خلفها المذهب الرمزى الجديد ، الذى جذب إليه أكثر الشعراء الموهوبين وظهرت دعوته فى مظهر الثورة على التقاليد الشعرية والمذاهب الأدبية ، وأعلن أن العالم ليس سوى مجموعة طلاسم ودنيا تخلقها المخيلة الجبارة لا الملاحظة العابرة ، وكان محاولة جديدة للإفصاح عن العواطف المكبوتة فى أعماق النفس الإنسانية ، مع الاستعانة فى هذا بجرس الألفاظ وإيقاع الوزن ، وتركيب الجمل . . فهو أدب انطباعى يقتضى التأمل العميق لتفهم موضوعه وتذوق فنه والفناء فى الفكرة التى خلقها الشاعر ، والهيام بعبادة الجمال والتصوف ، والاحتفال بتجارب العقل الباطن ،والميل إلى الغموض والإبهام ، والتجارب الموضوعية الموزعة بين الحلم

---

(١) نفس المصدر ص ٦٦ .

(٢) راجع مجلة الأديب ١٩٥٣ ـ من مقال للأستاذ عواد الأعظمى .

(٣) راجع الرمزية لسهير القلماى ص ٢٥ ـ مذاهب النقد الأدبى .

واليقظةوالوعى ، والأرض والسماء [1] ، وعكف الرمزيون على الغوص فى أعماق النفس الإنسانية ، ومعالجة الحياة الباطنية للإنسان لا على طريقة الكلاسيكيين الذين كانوا يبحثون فى النفس معتمدين على العقل وحده ، بل جعلوا أساس عملهم الفنى التغلغل فى أعماق العقل الباطن عن طريق المخيلة . فكان عملهم قائماً على التوافق بين المادة المحسوسة والفكرة المتخيلة وقد عنيت الرمزية بتسجيل المشاعر والتأملات الفردية كالرومانسية وإن خالفتها فى طريقة التعبير .

وأول دراسة عن الرمزية وأغراضها وتوجيهها للشعر كتبها الشاعر الفرنسى مورياس ونشرها عام ١٨٨٦ ، ولكن الرمزية فى الأدب كانت قبل ذلك التاريخ ، فكانت تظهر بين الحين والحين كلما أراد شاعر أن يترجم عن مشاعره الخفية بالرموز ، وبرزت بوجه خاص فى أدب الصوفية ، واستمدت عناصرها من موسيقى « واجنر » وأدب « بودلير »، وغيره من أدباء القرن التاسع عشر فى فرنسا ، فكان الشعر الرمزى كالحلم الخفى يخاطب العاطفة ولا يأبه للعقل مطلقاً ، كاللحن الجميل الذى يتحدث إلى المشاعر قبل أن يتحدث إلى العقل ، ولذلك كان السر فى جمال الشعر الرمزى هو طابع الغموض الذى يلابسه ، والغموض فيه هو عنصر قوته ، ومن ثم اهتم الرمزيون بالنفس أكثر من اهتمامهم بالطابع الإنسانى .

والأدب الرمزى محاولة من الأديب للإفصاح عن العواطف المكبوتة فى أعماق النفس البشرية ، وإيحاء صور من العقل الباطن إلى قارئه مستعيناً فى ذلك بجرس الألفاظ ، وإيقاع الوزن ، وتركيب الجمل ومعانيها الدقيقة ، فهو أدب انطباعى يقتضى التأمل العميق لتفهم موضوعه ، وتذوق فنه ، والفناء فى الفكرة التى خلقها الشاعر : إن الشعر الذى غزا كل أفق من آفاق الفكر والحياة قد نفذ إلى صميم النفس يستجلى غوامضها الخافية على الوعى ، العصية على التحليل ، فكانت الطريقة الرمزية التى يقوم الرمز فيها على التوافق بين المادة المحسوسة والفكرة المتخيلة .

نشأ المذهب الرمزى فى فرنسا فى سنى العقد الثامن من المائة التاسعة عشرة ، ولم

---

(١) ص ١٢٦ الشعر المعاصر ـ السحرتى .

يلبث أن امتد إلى الأقطار الأوروبية الأخرى على أن الرمزية كانت قد ظهرت بين حين وآخر كلما حاول شاعر أن يترجم عن مشاعره الخفية بالرموز ، وقد برزت بوجه خاص فى أدب الصوفية . أما الطريقة الرمزية من حيث هى حركة أدبية منظمة فقد استمدت عناصرها من موسيقى « واجنر » التى تمس تواقيعها أوتار النفس الخفية ، وآثار بعض الأدباء ، من فرنسيين وغيرهم ، ولا سيما شارل بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧) الذى استخرج لأول مرة من اليأس والشر روائع شعرية خالدة ، بودلير الذى قال يصف الجمال فى « أزهار الشر » : « إننى جميلة ، يابنى الموت ، كحلم من الحجر ، وحضنى الذى أدمى الجميع واحدًا فواحدًا قد خلق ليلهم الشاعر حُباً خالدًا وأخرس كالمادة » .

« إننى أستوى على عرش الجلد الأزرق كبلهيب [1]يعجز الأفهام ، وأقرن قلباً من الثلج بنقاوة الإوَزّ أكره الحركة التى تقلقل القسمات ، ولست أعرف البكاء ولا الضحك أبد الدهر » .

إن الشعراء ليستنفدون أيامهم فى دراسات عقيمة أمام مواقفى المهيبة التى تحاكى روائع الأنصاب ، فإن لى ، لسحر هؤلاء العشاق الطائعين ، مرايا مجلوة تسكب الجمال على كل شىء : عيونى ، عيونى الواسعة ذات الصفاء الخالد » .

ولم تقتصر الطريقة الرمزية على الأدب بل تعدته إلى الفنون الأخرى ، فظهرت فى الرسم فى المذاهب المعروفة بالانطباعية ، والانطباعية المتأخرة ، والتكعيبية ، تلك المذاهب التى تحاول أن تنقل إلى الناظر الدوافع المبهمة التى حركت ريشة الرسام .

رفع لواء الشعر الرمزى عند نشوئه صفوة من الشعراء ، وكان أستاذ المذهب الأول بولى فرلين (١٨٤٤ -١٨٩٦) ، الشاعر ذا السيرة العجيبة الذى بدأ حياته الأدبية على المذهب البرناسى ، ثم ذاع بين الشعراء الرمزيين اسمان : مالرميه ورامبو . ولد استيفان مالرميه سنة ١٨٤٢ وتوفى سنة ١٨٩٨ ، وكان مدرساً للغة الإنكليزية فى بعض المدارس الفرنسية . أثر أسلوبه أعظم التأثير فى المعاصرين والمتأخرين ، وقد قال فيه أحد النقاد : « لقد خلق مالرميه شيئاً فشيئاً رياضيات « الكلمة » وفن الإيحاء هذا الذى برز

---

(١) بلهيب : أبو الهول .

فى عنفوانه فى أخريات قصائده ، لكن خطرًا قد ترقبه ، فإنه « لاطريق أقرب إلى العجمة من التعلق الوثيق بالفكر الخالص » ، على ماقال فاليرى ، وهكذا قد طلب الشاعر من قارئه جهدًا عظيماً لتفهم معانيه واستكناه خفايا أقواله ، حتى ليمكن القول إن خلق القصيدة الحقيقى لايتم إلا بتلاقى الفكرين وتفاهمهما .

إن هذا القول لينطبق فى الحقيقة على شعر جميع أشياع المدرسة الرمزية ، الذين لابد لفهمهم من تأمل كلامهم وإنعام الفكر فيه طويلا . ولكن متى اجتاز القارىء هذه الصعوبة ، فأية لذة روحية تنتظره ، وأية آفاق بكر تفتح لناظريه ! فلنفكر هنيهة فى هذه المقطوعة المترجمة عن مالرميه ، وعنوانها « نسيم البحر » : ألا نشعر بالقيود التى تكبل الشاعر وتضيق عليه تضييقاً ، ألا تشعر بالدواعى الخفية التى تهيب به إلى الانطلاق ، وبالسحر الغريب الذى يجذبه إليه جذبا ، ألا نشعر أخيراً بالإشفاق ، بالخوف ، باليأس الذى يثير بين جوانحه شعوراً بهلاك قد يترقبه حتى فى تلك المغانى السعيدة النائية ؟ . ولكن لنصغ إليه : « إن الجسد لحزين . آه » وقد قرأت كل الكتب « فياليتنى أهرب ثمة ، وإننى أشعر بالطيور سكرى لأنها هناك ، حيث الزبد المجهول والسماء » .

« إيه » أيتها الليالى ، لاشىء يستبقى هذا القلب الذى ينغمس فى البحر ، لا الحدائق القديمة المنكسة فى العيون ، ولا الضياء الغامر الذى يسكبه مصباحى على الورق الخالى الممتنع فى بياضه ، ولا الزوجة الشابة التى ترضع وليدها . « إننى سأذهب ، فيا أيتها السفينة المهتزة السوارى ، ارفعى القلوع نحو طبيعة غريبة . « إن ملالة شقية بآمال قاسية لا تزال تؤمن بوداع المناديل الأخير .

« ولربما كانت الأشرعة تجتذب الأعاصير كتلك التى تميل بها الرياح نحو الهاوية ، ضائعة بلا أشرعة ولا جزر خصيبة ، ولكن يا أيها القلب ، استمع إلى غناء النوتية ! » .

إن معظم شعراء المذهب الرمزى غريبو الأطوار ، عجيبو السيرة ، ولكن أغربهم شأناً وأعجبهم بلا نزاع هوجان رامبو (١٨٥٤ ـ ١٨٩١) . لازم المجالس الأدبية فى باريس وهو لم يكد يبلغ الحلم ، فما أشرف على التاسعة عشرة من سنيه حتى نشر ديوانه

الصغير الموسوم « بموسم فى الجحيم » . ولما بلغ العشرين طلق الأدب ، وضرب فى القارة الأوربية يهيم على وجهه ، ويمتهن ماتيسر من المهن ، ثم عملية احترف تهريب السلاح إلى الحبشة حيناً ، وعاد بعد ذلك إلى باريس حيث بترت ساقه إثر جراحية أجريت له ، ولم يقعده ذلك عن الترحال ، فأدر كته منيته فى مرسيلية ، وعمره سبع وثلاثون سنة . وقد قال فيه بعض الناقدين : « لاجدال أن فى أدب رامبو قد برز العقل الباطن ، لقد ظهر العقل الباطن للمرة الأولى بشكل مقدس . انبعث من قصائد هذا الصبى ، كالينبوع العجيب المتدفق من الصخرة ، قوة كانت إلى ذلك الحين مجهولة ، قوة عنيفة قاهرة محررة صافية ، قوة تهيمن وترفع ، إن هذا البوهيمى الساذج قد بعث بلا نظام ، وحتى بلا جمل ، وبصور وكلمات مشتقة اتفاقاً فى ذهنه المستفز عالماً من الأصوات والألوان والصور ، لقد رسم لنا أخيلته الصادرة حية شاكية السلاح من فكره ، عصية على المنطق والروية ، ولكنها على ذلك رائعة دائمة ، وفى هذه السكرة حرر القريض من آخر أكباله ، وأطلق الشعر من القوالب التى استحدثها البرناسيون ، عاد إليها بعد ذلك الاتباعيون الجدد .

وقد لوحظ أن كثيراً من شعراء فرنسا الرمزيين كانوا من الأجانب الذين نظموا باللغة الفرنسية . ولا محل هنا لتعداد هؤلاء الشعراء ، ونكتفى بذكر أشهر من انتمى إلى هذا المذهب الأدبى ، أو مر به عهدًا ، كجان موررياس (١٨٥٦ ـ ١٩١٠) ، وجول لافورغ (١٨٦٠ ـ ١٨٨٧) ،وألبير سامان (١٨٥٨ ـ ١٩٠٠) ،وغستاف كهن (١٨٥٩ ـ ١٩٣٦) ، ولورانت تايهاد (١٨٥٩ ـ ١٩١٩)والبلجيكيين أميل فرهارن (١٨٥٥ ـ ١٩١٦) وموريس ماترلنك (ولد ١٨٦٢) ، ورمى دى غورمونت (١٨٥٨ ـ ١٩١٥) وهنرى دى رنييه (١٨٦٤ ـ ١٩٣٦) ، وفرنسيس فييله غريفان (١٨٦٣ ـ ١٩٣٧) ، وفرنسيس جام (١٨٦٨ ـ ١٩٣٨) ، وبول كلودل (ولد ١٨٦٨) ، وغيرهم .

وقد نالت الطريقة الرمزية مقاماً فى مختلف آداب الأمم الأوربية الحديثة وحسبنا أن نترجم فيما يلى مقطوعة جميلة للشاعر الإنكليزى ستيفن سبندر المولود سنة ١٩٠٩ : «أهى بطلة ، العين المستقرة ناعمة فى الوجه ، كبركة تحف بها الأنصاب ، لأنهاكى

تبصر تتطلع إلى النور ، وتخترق حُجب الظلال ، وتشق ظلمة الليل كالماس لتبلغ القمر ، وتصبر على التحديق مليون سنة إلى الوراء فى الشمس الملتفعة برداء القدم ؟ .

أم هو بطلٌ ، العقل المحبوس عمره فى قحف الدماغ ، الكامن شبه الجاسوس فى أعماق المخ ، حيث لا تناله يد التشريح ، لأنه بلغ من أقاصى الشمال مالم يبلغه الرواد ، وليس يتجمد فى الفضاء المحيط بالنجوم ؟ إن العين ترى ماتراه والعقل يعلم مايجب أن يعلمه ، فلا تقولن : إننى كنت بطلاً ، إنما قد استخدمت عينى ، وأدركت بعقلى ، أعمالى وليدة الإرادة الشاعرة » .

وكل قارىء للأدب الأمريكى قد يحس بأثر المجاز والرمزية فى نواحى هذا الأدب . . فكان « بو » يحتضن الرمزية الفرنسية ، وكان « هاوثورن » و « ملفيل » يريان العالم المادى على أضواء الفطرة التى تنطوى على معان . .

وتنقل ذهن « هوتيمان » من مجاز إلى آخر متحدياً نظام التفكير المنطقى ، فى حين أن « ايمرسون » كشف ـ فى القسم الذى كتبه عن « اللغة » فى مؤلف « مانيور » عن نظرية فى المجاز سادت كل مؤلفاته .

على أن الدراسة التى أوردها « فيدلسون » فى كتابه « الأدب الرمزى فى أمريكا » هى المحاولة الأولى لدراسة الرمزية ـ أو المجاز ـ كعنصر من عناصر الأدب فحسب ، وإنما كقوة مميزة ومكيفة للأدب الأمريكى فى منتصف القرن التاسع عشر . وقد بين المؤلف أن المجاز الأمريكى لم يقتبس عن المصادر الأوربية ، ولا هو استطراد لها ، وإنما هو مجاز جديد نشأ عن الجو الأدبى والفكرى الخاص فى أمريكا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر . ولقد جمع المؤلف فى كتابه بين التاريخ الفكرى والأسلوب الأدبى ، وتضمن ألواناً من النقد التحليلى لبعض المؤلفات الفردية ، فى إطار نظرى جدبد . . وبدأ بتقدير مؤلفات « هاوثورن » و « هوتيمان » وملفيل » و « بو » وخرج من هذا التحليل النقدى بأنها كانت محاولات متباينة فى ميدان الجهاد لحل المشكلات المتواترة خلال جهود جريئة مبتكرة ـ فى بعض الأحيان ـ أو تجارب فى التفكير الرمزى ، وينساق الكاتب بعد ذلك إلى تقدير المجاز عموماً ، والمجاز الحديث بوجه خاص ، ثم إلى

استعراض آثار ذلك في تاريخ الفكر الأمريكى من القرن السابع عشر إلى أوائل القرن التاسع عشر ويعقب ذلك بفصل عن « إيمرسون » وتلميذه « ثورو » ، وعن كاتب ثالث أقل منهما شهرة هو « هوريس بوشنل » ، كأمثلة للأدب الرمزى غير الانتقادى ، ثم ينتهى المؤلف فى الفصل الأخير إلى ربط الأسلوب المجازى الانتقادى الذى انتهجه «ملفيل » بالأدب الحديث .

ولبول فاليرى قصيدة « المقبرة البحرية » التى نظمها فى مقبرة مشرفة على البحر ، وقد أثارت هذه القصيدة جدلاً شديدًا بين النقاد والشعراء والأدباء ، وترجمت إلى اللغات الحية ، وهذا جزء من ترجمتها لبعض أدبائنا المعاصرين :

إنـــــها قـدسية ، مغـلقـة	نـارهـا توقـد من غيـر غـذاء
خيـم الصـمت علـى أرجائها	وعلـى صفحـتها رف الضياء
سـقـطت أضـواؤها وهـّاجـة	وأثــارت فىَّ أسباب الطــرب
فـظلال كـالدجى ممـدودة	وقبـور رَصَّعُوها بالـــذهب
أرأيـــت الظـــل فى أكنافــها	حيـث يرتج على الظل الرخام ؟
وهـــناك البـحر فى غفـوتـه	قـد ترامى قـرب أجداث ونام
هــاهـُنا أمواتنـا قد جثمــوا	مـدفنًا أجسادهم هذا التراب
طــاوياً أسرارهــم فى جوفـه	أَلِنَشْرٍ ينطوى هذا الكـــتاب ؟

إلى آخر هذه القصيدة الطويلة ، وقد كتب الدكتور طه حسين عن هذه القصيدة يقول [1]: « أنفق النقاد الفرنسيون أعواماً يدرسون هذه القصيدة ويحللونها ، ويلتمسون معانيها وأغراضها ، ومظاهر الحسن ودخائله فيها ، فرفعها بعضهم إلى أرقى منازل الآيات الشعرية الخالدة ، ونزل بها بعضهم إلى حضيض السخف الذى لا ينبغى الوقوف عنده » . وكان مثار الاختلاف هو مذهب الشاعر فى فن الشعر وما ينبغى له من الارتقاع عن هذا الوضوح الذى يفسد الفن إفسادًا . ويقربه من الابتذال ، فبول فاليرى يرى مثلا أن جمال الشعر يأتى من أنك تجدد اللذة الفنية فى نفسك كلما جددت

(١) العدد التاسع عشر من مجلة الرسالة .

قراءته ، ومن أنك تستكشف فى القراءة الثانية من فنون الجمال مالم تستكشفه فى القراءة الأولى ، بل تجد فى كل قراءة فنوناً جديدة من الجمال لم تجدها فى القراءات التى سبقتها ، وموت الأثر الفنى يأتى عنده من فهم الناس له .

هذا هو المذهب الرمزى الذى تردد صداه فى شعر بعض الشعراء المعاصرين : أمثال أبى شادى ، وإيليا أبى ماضى ، وحسن كامل الصيرفى ، وكان كذلك الدكتور بشر فارس ـ من رائدى الشعراء الرمزيين المعاصرين . ويذهب جورج صيدح إلى الإزراء بالرمزية ، وعلى ذلك الرأى وديع فلسطين [1].

وللمذهب الرمزى أصول فى أدبنا العربى القديم عند أمثال الحلاج والجنيد والخيام وابن الفارض وابن عربى وسواهم .

وقد عرف النقاد العرب القدامى فن « الرمزية » ، وألموا ببعض خصائصها إلماماً مناسباً ، فكان الصابى الكاتب المشهور يقول : « أفخر الشعر ماغمض عنك فلم يعطك إلا بعد مماطلة منه » ، وقد عرض الجاحظ فى كتابه « البيان والتبيين » للوضوح والغموض كثيراً ، وكان يشيد بالوضوح ويؤثره .. وتحدث عبد القاهر الجرجانى فى كتابه « أسرار البلاغة » عن الغموض فى الشعر ، وقسمه إلى ماسببه الخطأ فى الأسلوب ونظم الكلام أو طريقة الفكرة وأدائها فرفضه ، وإلى ماسببه دقة الفكرة وعمقها فقبله وأشاد به وحمل كلام الجاحظ عليه ، ونحن مع عبد القاهر فى كل ماقال ، ونحيلك على هذه الفصل الجميل من كتابه [2] لتقرأه بإمعان وروية ، فهو يكشف لنا عن عبقريته . ومن أجله نعد عبد القاهر أول واضع لمذهب الرمزية فى النقد الأدبى عند العرب ، وإن شئت فاستمع لما يقوله عبد القاهر : « من المركوزة فى الطبع أن الشىء إذا نيل بعد الطلب له ، والاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف ، وكذلك ضرب المثل لكل مالطف موقعه ببرد الماء على الظمأ » [3].

---

(١) ص ٥٨ ـ ٦٧ قضايا الفكر فى الأدب المعاصر لوديع فلسطين .
(٢) ص ١١٨ من أسرار البلاغة ومابعدها .
(٣) ص ١١٨ الأسرار .

ويقول عبد القاهر أيضا : « فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعانى كالجوهر فى الصدف ، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعزيز المحتجب ، لايريك وجهه حتى تستأذن عليه . ثم ماكل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عمّا اشتمل عليه ، ولا حل خاطر يؤذن له فى الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح فى شق الصدفة ، ويكون فى ذلك من أهل المعرفة ، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له [1]» .

ويوضح عبد القاهر رأيه فيقول : « هذا وليس إذا كان الكلام فى غاية البيان وعلى أبلغ مايكون من الوضوح ، أغناك ذاك عن الفكرة إذا كان المعنى لطيفا ، فإن المعانى الشريفة اللطيفة لابد فيها من بناء ثان على أول ورد تال إلى سابق [2]» . هذا وإن توقفت فى حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر فى تحصيله ، فهل نشك فى أن الشاعر الذى أداه إليك ، ونشر بزه لديك ، قد تحمل فيه المشقة الشديدة ، وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص ، وأنه لم ينل المطلوب حتى كان الامتناع والاعتياص . ومعلوم أن الشىء إذا علم أنه لم ينل فى أصله إلا بعد التعب ، ولم يدرك إلا بعد احتمال النصب ، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه ، وأخذ الناس بتفخيمه ، مايكون لمباشرة الجهد فيه ، وملاقاة الكرب دونه [3]» . ويدخل عبد القاهر التمثيل فيما يحتاج إلى الفكرة والإمعان والروية ، فيقول : « المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو فى الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له ، والهمة فى طلبه ، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر ، وإباؤه أظهر ، واحتجابه أشد[4]» .

ويقول ابن سنان الخفاجى الناقد القديم المعروف فى كتابه الرائع « سر الفصاحة » يصف مذهب أبى العلاء فى الغموض ، واختلاف النقاد فى هذا الغموض وبلاغته : «جرى [5] بين أصحابنا فى بعض الأيام ذكر شيخنا أبى العلاء بن سليمان ، فوصفه واصف بالفصاحة ، واستدل على ذلك بأن كلامه غير مفهوم لكثير من الأدباء ،

(١) ص ١١٩ المرجع نفسه .
(٢) ص ١٢٣ المرجع نفسه .
(٣) ص ١٢٣ المرجع نفسه .
(٤) ص ١١٨ المرجع نفسه .
(٥) ص ٦٧ سر الفصاحة ـ طبعة الخانجى .

فعجبنا من دليله ، وإن كنا لم نخالفه فى المذهب ، وقلت له : إن كانت الفصاحة عندك بالألفاظ التى يتعذر فهمها فقد عدلت عن الأصل أولا فى المقصود بالفصاحة التى هى البيان والظهور ، ووجب عندك أن يكون الأخرس أفصح من المتكلم ، لأن الفهم من إشارته بعيد عسير ، وأنت تقول : كلما كان أغمض وأخفى كان أبلغ وأفصح، وعارضه أبو العلاء صاعد بن عيسى الكاتب ، وقال : صدقت ، إننا لا نفهم عنه كثيراً مما يقول إلا أنه على قياس قولك يجب أن يكون ميمون الزنجى الذى نعرفه أفصح من أبى العلاء لأنه يقول مالا نفهمه نحن ولا أبو العلاء أيضاً ، ويتكلم ابن سنان على الوضوح ، ويعده ـ دون الغموض ـ من شروط الفصاحة ، وذكر رأى الصابى الذى يرى الغموض بلاغة فى الشعر دون النثر ، ونقده ، وذكر رأياً لأبى تمام فى الوضوح والغموض وعرض لبعض مثل من شعر أبى الطيب فيها غموض وخفاء إلى غير ذلك مما درسه فى هذا البحث [1]، الذى يشرح لنا فيه الآراء المختلفة حول الغموض ومكانه من البلاغة ، وإن كان ابن سنان نفسه لايرى فى الغموض بلاغة . . ومن قبل هؤلاء النقاد دافع أبو تمام الشاعر عن مذهبه فى الغموض ، حين قال له ناقد : لِمَ لا تقول مايفهم ؟ فأجابه : ولِمَ لا تفهم مايقال ؟

وقد اختلف أدباؤنا المعاصرون فى الغموض والوضوح اختلافاً كبيراً ، فكتب البعض ناقدًا لمذهب الغموض ، ومنهم عباس فضلى ، وغيره ، وكذلك رآه أحمد أمين يرجع فى كثير من أسبابه إلى « فقر اللغة وقصورها عن الإفصاح عن عواطف الشعراء النفسية وميولهم ورغباتهم » . وسواء رضينا أم غضبنا فسيستمر الغموض ـ كما يقول ـ مسيطرًا على الشعر حتى تتضح الحياة النفسية ، وهذا مالا نوافقه عليه ، ولا نذهب مذهبه فيه، ويقول عباس فضلى من مقالة له نشرها فى بعض المجلات الأدبية : « كُلُّ بديع فى هذا الكون من منظر ، إلى صوت ، إلى شعر يلازمه الوضوح الذى هو جوهر الجمال الحقيقى » . ولكن العقاد يرى أن وراء الغموض فى الشعر والأدب إبداعاً فنياً ، والإنسان قد يقرأ كتاباً غير مرة فيجد فيه كل مرة من معانٍ مالم يره فى القراءات السابقة وهو رأى الدكتور طه حسين ولفيف من النقاد [2].

---

(١) ص ٢٠٩ ـ ٢١٨ سر الفصاحة .

(٢) راجع كتاب الرمزية لدرويش ، وكتاب الأدب الرمزى فى أمريكا لتشارلس فيدلسون ، أستاذ بجامعة بيل .

وينكر شكرى الرمزية ، وكذلك الزيات [1] الذى يراها نوعاً من الحذلقة والإغراب[2].

المدرسة السريالية [3] :

هى نزعة أدبية متطرفة تدين بالحرية المطلقة ، والخروج على كل عُرف وتقليد ، فهى فى الأدب تنفر من موضوعات الفكر الجارية ، وتحتقر الأساليب السائدة فى أشكالها وصورها ومجازاتها وكلماتها ، وتسخر من العقل ومنطقه وجل إلهاماتها من الأحلام والرؤى ودفعات اللاشعور والتأثيرات الماضية [4]. فالسير يالية إملاء للفكر بدون رقابة العقل ، وبعيدًا عن كل اهتمام فنى أو أخلاقى .

ومن دعاتها فى فرنسا : « ريمبو » ، و « لوتر يامو » وفى نجلترا : « دافيد جاسلوين» . وقد تأثرت فيها تأثرت بسيكولوجية فرويد ، وفلسفة هيجل . وشعراؤها يستمدون تجاربهم الشعرية من الحلم واللاشعور ، بدون اهتمام بالإيقاع الموسيقى ، ولا بنظام الكلمات والتقفية .

وقد يشابه مذهبهم مذهب أهل الطبع فى الشعر العربى ، فهم يرسلون شعرهم إرسالا عفوَ الخاطر والقريحة ، ويقولون : إن الشعر الذى يجيء غير ذلك ويكون مفعماً بالتفكير لايعيش ، لأنه ليس مستمدًا من نبع الوحى والإلهام والشاعرية ، ومن ثم لايهتم « السرياليون » بأن ينظموا شعرهم على نظام الشعر الحر ، أو الشعر المرسل ، أو الشعر المقفى ، أو يكون مزيجاً من هذه الألوان والأنواع .

ويظهر هذا المذهب الجديد فى شعر بعض شعرائنا ، مثل « كامل أمين » ، وكامل زهيرى ، وعادل أمين ، ومحمود حسن إسماعيل الذى له ناحية كلاسيكية فى تعبيره ، وناحية رومانسية فى موضوعاته .

---

(١) ص ١٥٧ دفاع عن البلاغة ط ١٩٤٥ .

(٢) ص ١٥٩ المرجع السابق .

(٣) راجع ص ٥٠ وما بعدها من مذاهب النقد الأدبى .

(٤) ص ١٤٠ و ١٤١ من الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ـ للسحرتى .

وقد خطت الدادية فى اتجاه الوعى الباطن والاتجاه السريالى حتى قال سوبو : ضع الألفاظ فى قبعة ، ثم أخرج منها مايعن لك ، فهذا يصنع الشعر الدادى . . يقصد أنه يخرج بعيدًا عن رقابة العقل .

ويرى العقاد[1] أن الفن « لابد أن تتوافر فيه شروط ، وأن الشرط الأول فيه هو أن تكون له قواعده ومقاييسه ، وأن يستطيع الناظر إليه ـ اعتمادًا على هذه القواعد والمقاييس ـ أن يميز بين الصادق منه والكاذب ، وأن يدل على أسباب الصواب فيه والخطأ ، أو أسباب الاستحسان والاستهجان ، فليس بفن على الإطلاق شىء يبطل فيه كل دليل على جودته أو رداءته غير اللفظ ، بدعوى الوعى الباطن ، أو بما فوق الواقع ، أو مادون الواقع ، إذا شاء من شاء أن يجعل « مادون الواقع» اسماً من هذه الأسماء .

فليست عنده السريالية والتجريدية مذاهب ولا مدارس قائمة على أصول الفنون الجميلة ، ولكنها أحرى أن تسمى « موضات » أو « تقليعات » كتقليعات « الموضة » التى تخترع لتزول بعد حين ، ولا تخترع للبقاء والاستمرار ، وإنك لتستطيع أن تتحدى كل لاغطٍ بأسماء هذه التقليعات أو هذه الموضات أن يرفض صورة واحدة من صورها ، ويذكر لرفضه سبباً يعارض من يستحسن هذه الصورة بعينها ، لغير سبب كذلك .

أما التطور الفنى فلا يطلق على دعوة أو دعوى تقتل الفن وتلغى وجوده ، ولايقال إننا نطور الكائن الحى ونجدده ونحن نزهق روحه ونحلل جثته إلى عناصرها الأولية فى التراب .

وماهو « التجريد » بالنسبة إلى الفنون « التشكيلية » وإن لم يكن إلغاءً لوجودها وإزهاقاً لحياتها ؟ ! وكيف يكون تطورًا للرسم والشكل والتلوين شىء يمحوها ويبطلها كأنها عدم لم يكن له وجود قبل الآن ، وما الفرق بين وجود الفنون الإنسانية وعدمها فى العصور الماضية بالنسبة لهذه التقليعات التى يتساوى الراسم فيها وغير الراسم ، كما يتساوى الأعمى والبصير فى مسألة التلوين ؟ .

---

(١) من يوميات العقاد فى جريدة الأخبار عام ١٩٦٢ .

إن التصوير يموت فى اللحظة التى ينتقل فيها من عالم الحس الصادق إلى عالم التجريد من كل محسوس ، وماذا يتعلم المصور « التجريدى » فى مدرسته ليكون مصوراً متقناً لفنه ؟ وماذا يبقى بعد تقرير التصوير « التجريدى » من الفارق بين تعليم المصور وتعليم الكاتب، وتعليم الطبيب النفسانى ، وتعليم كائن من كان من مصورى الوعى الباطن بغير شكل ولا مثال ؟ .

فالمدارس التى تسمى بالسريالية أو التجريدية خلاصة الرأى فيها أنها لامدارس ولافنون ولاتطور ولاتصوير ولا غير تصوير ، لأن المدارس تعلم شيئاً ، وهذه لا تعلم شيئاً ولا محل فيها للتعليم ، ولأن الفنون قواعد ومقاييس وهذه تبطل كل القواعد والمقاييس ، وإنما التطور استمرار للحياة ، وهذه تلغى كل ما كان للفن من حياة ، وإنما التصوير « صورة محسوسة قبل كل شىء ، وهذه تنتقل من عالم المحسوس إلى عالم التجريد .

والجهل وحده هو الذى يخيل إلى الأدعياء أن « الوعى الباطن » تطور جديد فى القرن العشرين ، لأن الأطباء النفسانيين عبروا عنه أخيراً هذا التعبير ، فقد كان الوعى الباطن منذ كان الإنسان ، ولم يكن وجوده قط ذريعة لإلغاء الحس الظاهر ، ولا لإهمال رؤية العين ، وسماع الأذن ، وشم الأنف ، وذوق اللسان ، وليس المطلوب منا اليوم أن نلغى ذوق الطعام بالألسنة والأفواه لأن الأقدمين كانوا يذوقون طعامهم بها قبل اكتشاف الوعى الباطن المزعوم فى القرن العشرين .

مدرستا الفن للفن والفن للحياة :

هل للأدب وظيفة أو أنه مجرد تعبير فن جميل ؟ هناك حول هذا الموضوع ثلاث مدارس :

١ـ **المدرسة الأولى** : مدرسة الفن للحياة ، أو ما يعبر عنها بالمذهب الواقعى ، الذى يرى أن الأدب ، سواء فى ذلك القصة والمسرحية ، والقصيدة الشعرية ، ومثلها

ألوان الفن ، مصدره الجماعة وروح الشعب ، فهو ثمرة إحساسها ، ونتيجة تفكيرها ، ومن ثم يجب أن يكون موجهاً لخدمتها ، والسمو بها . . ولهذا حاول بعض النقاد أن يربطوا بين الأدب والأخلاق والمثل ، فالأدب عندهم لابد أن يكون أدباً هادفاً يدعو إلى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته ، وهذا المذهب الواقعى وإن اتخذ مضمونه من حياة عامة الشعب ومشكلاته ، إلا أن روحه متفائلة ، مؤمن بإيجابية الإنسان وقدرته على أن يأتى بالخير ، وأن يضحى فى سبيله بكل شىء فى غير بأس ولاتشاؤم ولامرارة مسرفة ، هذه صورة للواقعية ، وإن اتخذت فى بعض الأذهان صورة نقد متشائمة سلبية [1].

٢ـ **والمدرسة الثانية** : مدرسة الفن للفن ، وأصحابها هم أصحاب المدرسة الفنية التى تنظر للفن كمتعة عادية أو غير عادية ، والتى تمجد التجربة لذاتها وكيفية تناولها لا التجربة لثمرتها ونفعها وتوجيهها . وقد نشأت هذه المدرسة أو هذا المذهب فى فرنسا بعد عام ١٨٥٠ م على أساس نظرية الصياغة التى نادى بها البرناسيون . وهذا المذهب كما فهمه النقاد فى فرنسا ، وعلى رأسهم « جوتييه » ، ظهر كرد فعل للمذهب الرومانتيكى الذى لا يحفل بغير الترجمة عن العاطفة الشخصية ، وينزل بالأدب إلى مستوى الوسيلة ، من حيث يرى أصحاب « مذهب الفن للفن » أن من حق الأدب أن يصبح غاية فى ذاته ، وفناً للفن ، لامجرد وسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة . . وعلى هذا النحو يبدو أن مذهب « الفن للفن » لاصلة له بالمسألة الأخلاقية وارتباطها بالأدب . . والقول بأن الفن غاية فى ذاته لا محل للحكم حكماً أخلاقياً ، بأن يقال إن المذهب مع الأخلاق ، فلا نقول عنه إنه خير أو شر ، ولاإنه يماشى الأخلاق أو يعارضها . . كذلك لا يعارض هذا المذهب أدب الكفاح أو الأدب الاجتماعى . . ويتعسف بعض الكتاب فيهاجمون « مذهب الفن للفن » ظانين أن فى ذلك صرفاً للأدب عن وظيفته ، وأنه دليل انصراف الكاتب عن رسالته .

---

(١) راجع مقالة مندور عن الواقعية فى كتاب مذاهب النقد الأدبى ص ٣٥ـ ٤١ .

ومن المسلم به أن هذا المذهب هو السائد فى النقد العربى القديم ، ومن ثم نجد القاضى الجرجانى وابن رشيق وغيرهما من العرب لايحكمون على أبى نواس والمتنبى وسواهما على ضوء مافى شعرهم من مجون أو من ضعف فى العقيدة : وكذلك ليس معنى « الفن للفن » أن يخلو الأدب من موضوع ، وذلك لأنه ليس التفكير أو العاطفة هما الموضوعين الوحيدين اللذين يصلحان مادة للأدب ، بل هناك إلى جانبيهما كافة معطيات الحواس التى نتلقاها من الخارج ، وبخاصة المرئيات ، وإلى هذا يشير «بودلير » الشاعر الفرنسى بقوله : « إن الأشياء تفكر خلالى كما أفكر خلالها .

هذا ويتجه الأدب الحديث إلى فهم النفس البشرية وإلقاء الضوء على خفاياها ، فخاياها ، فهو أدب تحليل أكثر منه توجيه ، وفى هذا خير للأدب ، لأنه لايمكن أن تخدم الأخلاق بشىء أكثر من فهم النفس البشرية . هذا والأدب لايتجاهل مواصفات الأخلاق ، ولكنه يحاول أن يحل مقياساً مكان آخر » . فالعمل الأخلاقى عند كثير من الأدباء هو العمل الجميل فى ذاته ، لا الذى يتواضع الناس على خيريته [1]، فمذهب الفن للفن لا يعارض الأخلاق ، وإنما يسعى إلى خلق الجمال فى ذاته ، وتحرير الفنون من اتخاذها وسيلة التعبير عن شخصية صاحبها [2].

٣ ـ أما المذهب الثالث فهو مذهب أصحاب المدرسة الحديثة ، الذين يقفون بين المدرستين السالفتين موقفاً وسطاً ، فيرون وجوب وجود العنصر الشخصى للفنان ، على أن تحوى تجربته كل مظهر من حياة الإنسان ، سواء أكان دينياً أم نفسياً أم اجتماعياً [3].

المدرسة الوجود [4]:

اشتهر فى فرنسا هذا المذهب الجديد للمدرسة الوجودية ، والذى يعد « جان بول

---

(١) راجع ص ٣٧ ـ ٣٣ فى الأدب والنقد لمندور .

(٢) ص ٣٥ المرجع السابق .

(٣) مذاهب الأدب للخفاجى ص ٢٦٦ .

(٤) راجع ص ٥٠ وما بعدها مذاهب النقد ، وص ٤٠٥ من الأدب المقارن ـ وراجع (ماالأدب تأليف سارتر) .

سارتر » داعيته الأول ، والذى يقوم على أن الإنسان حر فى كل شىء عدا ألاَّ يكون حرًّا ، ولذلك فالإنسان غير مقيد بقانون يحد من حريته ، إنه ذاتى فقط يستطيع أن يختار ما يعمل ، والإنسان المفرد هو وحدة الجماعة والأصل فى الوجود . . وللوجوديين آراؤهم فى الدين والسياسة والاجتماع والأدب والشعر .

ويقوم محور المذهب الوجودى فى الأدب على تمثيل ذاتية الإنسان ، وحقه الحر فى التفكير كما يشاء ، وباللغة التى يريدها . . ويعمل الشعراء الذاتيون على الدعوة إلى آرائهم فى ذاتية الفرد ، وحقه الكامل فى الحرية ، وخاصة حريته الفنية الكاملة ، التى تحرره من كل قيد يقيده به النقاد وواضعو أصول النقد والشعر والفن .

ويتزعم الوجودية فى فرنسا « سارتر » ، وفى ألمانيا « هيدجر » ، وهى فى مظهرها الإلحادى عند « سارتر » و « ألبير كامى » و « جان أنوى » فى فرنسا .

المدرسة الإنسانية :

الأدب ، أو الفن عامة ، كائن حى ، لايعيش على شكل واحد أبدًا ، وإنما هو تطور مستمر ، بموضوعاته ، وأسلوبه ، يتحكم فيه فى هذه المجالات الأدبية الفنية ، ما يتحكم بشتى ظواهر العلم والفلسفة ، فكرتا النشوء والارتقاء ، اللتان تظلان تحددان تطور حياته ، فى تنازع البقاء نحو الأكثر جمالا ، ونظاماً وقوة ! . . وكما ظلت الفلسفة تجهد فى طلابها للوضعية ، والاتصاف بمميزات التفكير العلمى ، الوضعى ، فكذلك ظلت الآداب والفنون تتطور ، نحو أكثر المذاهب تلاؤما مع متطلبات هذه الفترة ، أو تلك ، من فترات التطور الإنسانى نحو الوضعية ، فمرت بأطوار أساسية ، راحت تتسلسل فيها حيواتها الأدبية والفنية ، وهى على التوالى : الطور الملحمى ، فالطور الغنائى ، فالطور التمثيلى ، فالطور التعليمى ، تسلسلت فى إطارها تلك المذاهب الأدبية الفنية من ملحمى ، وغنائى ، واتباعى ، وإبداعى ، وواقعى ، ورمزى ، وتعاقبت الظهور على مسرح الأدب ، أو الفن عامة ، بين أنصار للقديم ،

وأنصار للجديد ، يظلون يتعاورون السبق ، أو التحليق ، فى تحقيقهم ما يتلاءم من هذه المذاهب الأدبية الفنية .

وأما الإنسانية فى الفلسفة فهى نزعة عقلية جمالية ، راحت تلازم تطور التفكير الإنسانى فى مختلف أعصره القديمة والحديثة كحركات أساسية مغروسة فى جذور الوجود الإنسانى ، تظل تحدد لبنى الإنسان تطور تفكيرهم ، وسلوكهم الإنسانيين : بتمجيدها المتواصل للعقل ، والذى هو النور الطبيعى الذى خص به الإنسان ، أو تمجيدها لقضية الإنسان ، كإنسان حر ، عاقل ، هو ملك هذه الأرض التى تتسلسل عليها حياته ! . . ومن هنا تصطبغ الإنسانية بصبغة ما هى تصطدم به من مذاهب علمية ، أو فلسفية ، ومن هنا أيضاً كان مستواها الذى تكون عليه تجربتها ، هو نفسه مستوى التجربة الأدبية ، أو الفنية ، التى تسمى « إنسانية » ، لولا أن مدار التجربة الإنسانية فى الأدب ، أو الفن ، هو مدار التعبير الجميل ، فى حين أن مدارها فى الفلسفة هو مدار المعرفة ! ولذلك كان شأن تفسير الأدب الإنسانى ، أو الفن الإنسانى عامة ، هو شأن تفسير أية صبغة ، من الصبغات الأدبية ، أو الفنية ، التى يصطبغ بها هذا المذهب ، أو ذاك من مذاهب الأدب ، أو الفن عامة ، كالملاحم ، أو الغنائية ، أو الاتباعية ، أو الإبداعية ، أو الواقعية ، أو الرمزية ! .

والأدب ، أو الفن عامة ، انفعال بالجمال ، ثم تعبير جميل ، بالأدوات والمتطلبات الأدبية ، أو الفنية ، عن هذا الانفعال بالجمال . ومعيار القوة ، أو الضعف فيهما ، هو توفير المتعة الجمالية ، أو الأدبية ، أو الفنية ، أو خطؤها ! . . وهذا ناشىء من أن التعبير الأدبى ، أو الفنى ، إذا هو لم يكن جميلاً لما كان أدباً ولا فنًّا !! الأمر الذى جعل الأدباء والفنانين يحرصون على توفير القيم الجمالية ـ أدبية كانت أو فنية ـ من أساليب أو أخيلة أو مشاعر ، أو أفكار ، فى أخص خصوصياتها ؟ . . . وحرصهم هذا جعلهم يعرضون عن المعرفة ، التى يقدمها البحث العلمى ، أو الفلسفى ! . غير أنه لما كان

أى أدب كبير ، أو أى فن كبير ، يطمح فى كل عصر إلى أن يكون له أساس فلسفى ، يكون هو الحل الذى يقدمه لك هذا الأدب أو ذاك الفن لمشاكل الوجود والحياة ، ثم إنه لما كان أفق الأدب أو الفن عامة ، هو أفق الجزئيات ، أو لنقل الخصوصيات ، أو الذات ، أفق القصص يرويها ، والاعترافات ينثرها ، والمناظر يرسمها ، وكان إلى جانب هذا أفق الفلسفة ، أفق الفكرة المجردة ، والعاطفة العارية ، والخيال المجنح ، فخروج الأدباء والفنانين من حيزهم الأدبى أو الفنى إلى حيز التفلسف عامة يجر عليهم الخروج عن ذاتيتهم الجزئية ، والخاصة ، إلى مستوى الإنسان ، كإنسان ، يعانون تجاهه قضية الإنسان كإنسان ، أو قضية الإنسانية فى تنازعها البقاء ! . . ومن هنا توضع مشكلة الإنسانية فى الأدب ، أو الفن عامة ! فى مقابل مشكلة الذاتية ، بمختلف أشكالها الأدبية ، أو الفنية ! . .

وهكذا تفسر الإنسانية فى الأدب ، والفن ، إن لم نقل فى الفلسفة عامة ، وهكذا يفهم لماذا تكون الإنسانية هى فن الحياة ، أو فن الوجود نفسه ؟ أو لماذا كان الأدب الإنسانى هو أدب الفترة الوجودية التى تعانيها فئة متميزة ؟

إن كل ماتحققه الإنسانية ـ أدباً كان أو فناً ـ من خروج إلى الحيز الإنسانى : من الأفكار، والمشاعر، لانجده فى جميع المذاهب الأدبية أو الفنية ، التى يعيش الأدب ، أو الفن عامة ، بمقتضاها كالملاحم ، أو الغنائية ، أو الاتباعية ، أو الإبداعية ، أو الواقعية ، أو الرمزية ! . بل هنالك مذاهب أدبية ، وفنية لا يصح أبدًا نعتها بأنها إنسانية ، إلا إذا أنت تأملت مضمونها ، وإلا إذا أنت تأملت أسلوبها ، مثل ذلك : الملاحم التى تقص عليك مغامرات هذا البطل أو ذاك ، ومثل ذلك أيضاً القصائد الغنائية ، أو الاعترافات الإبداعية التى تصور لك أذواق جماعة من الناس ، بأفكارها ومشاعرها الخاصة ، ومثل ذلك أيضاً القصص الواقعى ، أو الروايات الواقعية ، أو القصائد الارتسامية الواقعية أيضاً ، والتى تروى لك أخبار هذه الطبقة أو تلك من طبقات المجتمع .

كل هذه المذاهب بل كل هذه الأساليب لا يصح مطلقاً أن ننعتها بأنها إنسانية ، بل

هى نفسها لاتريد لنفسها أن ننعتها بتلك الإنسانية ، وإنما هى نفسها تعمل على العكس لتكون « واقعية » أو لنقل إقليمية ،أو فردية ، أو ذاتية ، أو خاصة .

تصور هذا الجانب من الطبيعة دون غيره ، أو هذا المشهد وحده من الحياة ، تصويرا فيه كل الخصوصية ، المعنوية أو الحسية ، التى تنطق بها هذه الجوانب والمشاهد من الوجود ! . فى حين أن هنالك أيضاً أنواعاً ، وأساليب أخرى من الأدب ، أو الفن عامة ، مثل المسرحيات الاتباعية ، أو القصائد الإبداعية أو الرمزية ، بتحررها بالقدر الذى يستطيعه صاحبها من حيز ذاتيته الفردية ، وبرغبتها فى الوقوف على قضية الإنسان كإنسان فى انفعاله بالوجود ، أو تعبيره عنه ، فهى وحدها التى يمكنك نعتها بأنها إنسانية . بل إنها هى نفسها تعمل للوصول إلى آفاق هذه الإنسانية ، تقف بك يوماً بعد يوم ، وجيلاً بعد جيل ، على قضية الإنسان كإنسان ، بأفكاره ومشاعره[1] .

ولاريب أننا نحن بحاجة ماسة إلى أدب إنسانى ، يبتغى سلامة العالم وخيره وسعادته ، ويدعو إلى المحبة المتبادلة بين شعوبه ، والألفة التى تربط الشعوب ربطاً قوياً . . وليس أحرى من الشرق مكاناً يشرق فيه الأدب الإنسانى الدينى الذى يحنو على البشرية بأديانها المتباينة ، وأجناسها المختلفة ، فيذيع النور المستمد من تعاليمه السابقة ، يعلم أبناء الأرض المحبة للحياة ، والمحبة للإنسانية المتعبة ، ويهيىء لها طريق الخلاص من عناء طويل ، وصراع دام مع قوى الظلم والظلام .

لقد كان الشرق ـ منذ قرون بعيدة ـ مولد تعاليم إنسانية ، فقد شهد حيوات مصلحين إنسانيين ، شاءوا أن يسعدوا العالم بدعواتهم السامية فى الشرق البعيد ، من الصين ، حيث « كونفوشيوس » يعلم الناس الطيبة الحقيقية ، وهى حب بنى الإنسان[2]» ، وحيث « لاوتسو » فى القرن السادس قبل ميلاد المسيح ، يعلمهم أن «الرجل الحكيم ، ليس لقلبه مقر محدود ، فهو يجد فى قلبه فى قلب كل إنسان ، وهو يعامل الصالح بالصلاح ، ويعامل الطالح بالصلاح أيضاً ، هو يعامل الأمين

(١) راجع مجلة الأديب البنانية عام ١٩٥٠ من مقال للأستاذ عدنان الذهبى .

(٢) كونفوشيوس ومقتطفاته « الدكتور لبوليل جايلز » ، الاتحاد النسائى أيلول سنة ١٩٥١ .

بالأمانة ، ويعامل من ليس أمينا بالأمانة أيضاً . وقد ظهر الإسلام وهو أعظم الأديان إنسانية ، وأسماها دعوة للخير الإنسانى ، كما ظهرت من قبل أديان سماوية أخرى أشاعت فى الناس حب الخير الإنسانى عامة .

مدرسة اللامعقول :

آخر تلك المذاهب الفنية مايسمى بمذهب « اللامعقول » وهو المذهب الذى يدين به الآن عدد من الكتاب والفنانين الذين يرون فى أحداث وتصرفات ومواقف عالمنا الحاضر مايدعوهم إلى الإيمان بأن العقل البشرى قد أفلس منطقه ، وأن العالم لم يعد يسير على منطق مفهوم أو قابل للفهم ، فجميع أسس الفهم المنطقى بين البشر قد انهارت وأفلست ، ولذلك نراهم يرسمون فى أعمالهم الأدبية لهذا العالم صوراً ينعكس فيها اللامعقول ، وقد اشتهر من بين كتاب المسرح اللامعقول فى السنوات الأخيرة ، «صمويل بكيت » الإيرلندى الأصل ، و « يوجين يونسكو » الرومانى الأب ، و «آداموف » الأرمنى السوفيتى ، وكلهم يقيمون فى باريس ويكتبون بالفرنسية .

ولم يكد توفيق الحكيم يعود من باريس حتى شهدنا المسرح التجريبى الجديد ، وهو « مسرح الجيب » يفتح أبوابه ويبدأ نشاطه بتقديم مسرحيتين من اللامعقول يثيران ضجة ومناقشات حامية متصلة ، وهما مسرحية « نهاية اللعبة » لصمويل بكيت ، ومسرحية «الكراسى » ليوجين يونسكو .

والظاهر أن توفيق الحكيم قد اهتز وتأثر بهذا الاتجاه الجديد ، فكتب لمسرحيته الجديدة « ياطالع الشجرة » مقدمة ضافية يتحدث فيها عن مذهب اللامعقول الذى يلغى الزمان والمكان ، ويجمع فيها بين المتناقضات ، ثم يزعم أن أدبنا الشعبى نفسه قد عرف اللامعقول ، ويستشهد فى ذلك بموال شعبى مشهور أخذ عنه عنوان مسرحيته نفسه وهو الموال الذى يقول :

يا طالع الشجرة ، هات لى معاك بقرة .

وإذا كان الأستاذ توفيق الحكيم قد أراد فى مقدمة هذه المسرحية أن يوحى بأنها تشبه من قريب أو بعيد منهج أصحاب اللامعقول فى التأليف المسرحى فإننا لانقر هذا

الإيحاء ، ونفضل أن نحتفظ لأديبنا الكبير فى هذه المسرحية أيضاً بمنهجه الأصيل الذى تميز به فى مسرحياته الكبيرة ، أمثال : « أهل الكهف » ، و « بجماليون » ، و« شهر زاد» و « سليمان الحكيم » ، و « السلطان الحائر » ، وهو منهج « الرمزية الذهنية » .

والمسرحية تعرض ـ كما يقول مندور فى مقالٍ ـ قصة زوج غرس فى حديقته شجرة تؤتى أنواعاً مختلفة من الثمار ، ومن الواضح أنها لايمكن إلا أن تكون شجرة الفن . ثم تغيب زوجة هذا الرجل عن البيت فيتهم بقتلها ودفنها تحت الشجرة ، وكأن جثتها نوع من السماد ، ويؤكد هذا الاتهام درويش يلوح أنه عليم بخفايا النفوس ، وتوشك التهمة أن تلتصق بالرجل ، ولكن الزوجة لا تلبث أن تعود إلى الظهور فى البيت ، وكأن التحقيق السابق لم يكن له من هدف غير الكشف عن النية السيئة التى كانت تراود الرجل ، وكأن الدرويش صوت الضمير الذى فضح هذه النية ، وبالفعل لا تكاد الزوجة تعود إلى المنزل حتى نشهد بينها وبين زوجها مشهدًا مماثلا فى مسرحية « المغنية الصلعاء » لكاتب اللامعقول « يوجين يونسكو » ، وفى هذا المشهد نرى الزوج والزوجة جالسين على مقعدين متجاورين ، والزوج يتحدث عن ثمرة البرتقال التى سقطت من شجرته قبل أن تنضج ، فى حين تتحدث الزوجة عن جنينها الطفل الذى أجهضته قبل أن يتم نموه ، ولما كان كل منهما مستغرقاً فيما يشغله : الزوج فى ثمار شجرة الفن ، والزوجة فى ثمار الحياة ، فإنهما لا يتلاقيان فى حوارهما ، وكأن اللغة لم تعد وسيلة للتجاور والتفاهم بين البشر على نحو ما يوحى « يوجين يونسكو » فى مسرحية « المغنية الصلعاء»، لأننا نعيش فى عصر تستغرق كل منا همومه الخاصة وتمنعه عن التجاوب مع الغير .

وبهذا المشهد فسر توفيق الحكيم فى فن وذكاء استحالة الالتقاء بين الفن والحياة ، فالرجل مشغول بفنه عن زوجته وحياتها ، أى مشغول بفنه عن الحياة ، ولهذا استطعنا أن نفهم لماذا أخذ الزوج ينفذ فعلا هذه الجريمة التى فضحها من قبل « الدرويش » ، كرمز لضميره الخفى ، وبالفعل لا يلبث أن يقتل زوجته خنقاً ، ولكنه فى هذه المرة لا يحمل جثتها ليدفنها عند جذور شجرته كسماد لها ، لأنه يكتشف فى اللحظة الأخيرة أن السحلية الخضراء التى كانت تظهر له من حين إلى حين خارجة من جحر عند جذور

الشجرة قد ماتت فى جحرها ، وكأنه قد اكتفى بهذه السحلية الخضراء كرمز لسحر المرأة سماداً لشجرة الفن مما يوحى بأنه يعتقد أن سحر المرأة هو وحده الذى يصلح غذاء لشجرة الفن ، أما جسمها أو جثتها فلا يصلح لمثل هذا الغذاء ، ولهذا يترك جثة زوجته حيث هى ، ويسدل الستار على المسرحية كلها .

فمسرحية « يا طالع الشجرة » ما هى إلا علاج جديد للمشكلة التى شغلت توفيق الحكيم فترة طويلة من حياته ، وهى مشكلة الصراع المزعوم بين الفن والحياة ، التى سبق له أن جَسَّدَهَا مراراً فى الصراع بين الفنان كرمز للفن ، والمرأة كرمز للحياة ، وهل يستطيع الفنان أن يجمع بين الفن والحياة ، أى المرأة ، أم لا يستطيع على نحو ماهو واضح فى مسرحيته « بجماليون » ومسرحيته الأخرى « شهر زاد » .

المدرسة الطليعية :

حركة أدبية فنية جديدة مسماة بالطليعة ، ويبدو أن هذه الحركة التى تمتد جذورها إلى الربع الأخير من القرن التاسع عشر لا تلاقى الرواج الذى يمكن أن تستحقه فى انجلترا والقارة الأوروبية ، والملاحظ أن هذه الحركة تلقى اهتماماً فى حقل الرسم والموسيقى فى انجلترا ، وتعانى من إهمال شديد فى مجال الإنتاج الأدبى من شعر ومسرحية وقصة ، ومن هنا كان اهتمام الملحق الأدبى للتايمز بتخصيص عدد من أعدادها الأدبية لتوضيح هذه الحركة فى المجالات الأدبية المختلفة على مافى هذا الأمر من صعوبة « نظراً لاعتماد أنصارها على التعبير الذاتى الذى يمت إلى السريالية بأوثق الصلات ، ولهاثهم المستمر وراء الطرافة والجِدَّة ، مما يؤدى عادة إلى الشذوذ والغموض .

وتعود فكرتها أصلاً إلى عهد الكتاب الفرنسيين الجمهوريين الذين ربطوا بين التقدم الأدبى والفنى ، وبين التقدم الإنسانى ، ومن هنا ظلت الفكرة تحمل قيمة أخلاقية إيجابية كامنة ، على أنه يكاد يتعذر إيجاد تعريف لهذه الحركة بسبب غموضها الذاتى من جهة ، ولأنها من جهة أخرى دائمة التطور ، متعلقة أبداً بكل جديد فى محاولة لمجاراة التطور السريع الذى تتعرض له الحياة نفسها فى هذا العصر الذى يطالعنا كل صباح بصنوف من المبتكرات والمخترعات ما كانت لتحلم بها أية عين خيالية . وقد تمادى

هؤلاء الرواد فى مجاراة كل جديد ، حتى إنهم استعانوا بآلات الترجمة ، وبأجهزة الإحصاء الآلية من أجل نَظْم الشعر وكتابة الرسائل الغرامية . وفى الملحق الأدبى للتايمز نماذج لهذا الإنتاج ، من المستحيل ترجمتها إلى العربية أو إلى أية لغة غير الإنجليزية ، لأنها عبارة عن أحرف مختلفة تصف فى كلمات قد تكون ذات معنى وربما لا تكون ، وهذه الكلمات الغريبة المركبة تركيباً جديداً فى جمل على نسق خاص، تختلف عن الجمل العادية المألوفة فى أنها لا تعتمد على الترابط النحوى والمنطقى ، بل على رابط إيحائى خفى ربما لا يدركه إلا صاحبه ، ولا يمكن للقارىء أن يحدد المقصود فى أية قصيدة ، لأنها بكل بساطة لا تهدف إلى إعطاء أى معنى .

وهناك طريقتان لا ثالث لهما ، فإما أن يتقن الإنسان الأساليب الفنية لهذه الحركة ، وهى أساليب لا ينتظمها ناظم فى الأغلب ، وإما أن يأتى بإنتاج مبتكر أصيل يتصف بصفات خفية قد تلقى قبولاً لدى (الطليعة) .

مع العلم أن أساليب هذه الطليعة غير محدودة بحد معين واضح المعالم ، إنها ثورة على الجمود التعبيرى واللغة المتعارفة والتقاليد الكلاسيكية ، ولكنها فى أغلب الأحيان لا تحمل مفهومات واضحة متمايزة بالمقياس المعتاد ، لأنها ثورة نوعية لاتهدف إلى إدخال تجديد على الأساليب التعبيرية المختلفة ، بل تهدف إلى إحلال أساليب طازجة من نوع جديد تماماً ، بدلا عن الأساليب الجديدة غير المحدودة كما قلنا ، وقد يكون بينها من الاختلاف أكثر مما يكون عادة بين (الطليعية) وبين مايألفه العالم ككل . على أن هناك التقاء عفوياً بين (الطليعيين) فى الأقطار المختلفة والفنون المختلفة بالرغم من اختلاف منطلقاتهم وتسمياتهم ، فمنهم من ينطوى على عداء اجتماعى انفعالى ، ومنهم من يرهصون إرهاصاً واعياً بالعلاقة المتغيرة بين المرئى والحرفى .

ومثال هؤلاء شعراء المحسوس ، والرسامون العاكفون على تجاربهم فى هذا المجال .

إن الطليعة ـ كغيرها من الحركات الأدبية الفنية المتفردة ـ لا تضمن مستوى من الإنتاج معيناً ، ويتراوح ما يأتى به أنصارها من إنتاج بين السخف المرفوض ، والغموض المغلق ، والإبداع الملهم .

وفى كثير من الإنتاج الطليعى ميل شديد إلى التجريد ، سواء فى فن الرسم أو فى الشعر .

والنقاد يكادون يجمعون على إدانة هذه الحركة بالغموض ، والسخف ، والشذوذ والمراهقات ، مع استثناء بعض آثارهم ، والاعتراف بوجود (شىء ما) يجذب القارىء إلى إنتاجهم ، ولعل أجمل ماكتب فى هذا المجال مقال (الدار المسكونة) للناقد (كلانسى سيغال)[1] .

مدرسة الالتزام فى الشعر :

— ١ —

وظيفة الشعر كما يذهب إليه دعاة الفلسفة الرمزية هى تجميع كل مافى وجدان الشاعر لِسَكْبه فى وجدان الآخرين . . وبتعبير آخر : وظيفة الشعر هى الإيحاء عن طريق الصوت والموسيقى بحالات نفسية إيحاءً ينير للآخرين نفوسهم ، عن طريق التأمل فيستشعرون دفع التجربة التى عاناها الشاعر فى واقع حياته ، أو بطاقاته التصويرية التى تخلق التجارب .

ومن هنا نستطيع أن نقول إن كل عناصر الشعر تتجمع لدى القصيدة ثم يسكب عليها الشاعر من روحه ، فتتألق التجربة ، وتلتهب العاطفة ، ويثور الخيال ، وتتحرك الموسيقى، ويوحى اللفظ ، ويهتز الأسلوب ، ويتكون من ذلك عناصر الشعر الخالص الشعر الذى هو فن رفيع ، الشعر الذى تنفخ فيه روح الشاعر كل قوى الجمال والمتعة والإثارة والتأثير . . كما نجد فى قصيدة العودة لإبراهيم ناجى[2] ، « وقصيدة صلوات فى هيكل الحب » للشابى ، وقصيدة « إيوان كسرى » للبحترى .

فالشعر الخالص مزيج من الصوفية الحالمة ، والموسيقى المعبرة ، والتجربة الحية ، والإيحات العميقة ، هو روح الشعر ، وجوهره ، ولبه .

---

(١) راجع المعرفة السورية تشرين الأول ١٩٦٤ من مقال لحسام الخطيب .

(٢) راجعها فى ص ١٧٩ من البناء الفنى للقصيدة العربية ، و ص ١٢١ من مذاهب الأدب ؛ وهذان الكتابان للمؤلف .

أما موضوع القصيدة وأفكارها ، ومعانيها والتتابع المنطقى للأفكار ، والتدرج فى الدلالة على التجربة ، وكل ما يتصل بالأفكار والمشاعر والصور البيانة ، فهذه كلها هى عناصر الشعر غير الخالص التى تشمل كل ما يستقيم به بناء القصيدة وهيكلها ، أما روحها وسرها وجوهرها فهى العناصر الخالصة للشعر .

ودعاة الشعر الخالص يحتفون بالتجربة ، ويعنون كذلك بالموضوع ، وهم يفضلون الشعر الذى يجمع بين المضمون الجيد والتجربة العالية .

الفصل الثانى

مدرسة ربط النقد بالعلوم الإنسانية[1]

صلة النقد بعلوم اللغة :

اللغة هى المادة الأولية للأدب ، وهى بمثابة الألوان للتصوير ، بل هى ألصق بموضوع الأدب من المواد الأولية لموضوع فنونها ، وذلك لأن الفكرة أو الإحساس لا يعتبران موجودين حتى يسكنا إلى اللفظ ، وأما قبل ذلك فلا وجود لهما على الإطلاق ، وكثيراً ما يكون الخلق الفنى مستقراً فى العبارة ذاتها ، فالعمل الأدبى وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير . . وعندما يتناول الناقد هذا العمل الأدبى ينظر إليه على أنه بناء فنى لغوى يوحى بمعان ودلالات مميزة . والنقد يستعين بعلم الأصوات ، والدلالة ، والنحو، والبلاغة ، فاللغةُ وعلومها ذات صلات وثيقة بالنقد .

النقد وعلم النفس :

الأدب يحتوى على عناصر شعورية وعناصر تعبيرية . وهذه العناصر الشعورية لعلم النفس مجال كبير فى دراستها .

والنزعة النفسية فى فهم الأدب ونقده وليدة العصر الحديث ، وهى وافدة علينا من الغرب حيث تمت الدراسات النفسية ، وبخاصة التحليلية . فاستخدام علم النفس وما وصلت إليه الدراسات فيه من نظريات مرسومة لفهم الأدب ونقده هى أشياء مستحدثة من الغرب ، ولم يكن لها أصول فى ثقافتنا العربية .

واستخدام علم النفس فى فهم النص الأدبى ونقده له أنصاره المتحمسون ، وإن كان هناك من يميل إلى الحذر فى استخدامه ليبقى فى حدوده المأمونة ، فيساعد مجرد

---

(١) هى العلوم التى تدرس نشاط الإنسان الذهنى والاجتماعى بوصفه إنساناً ومنها علوم : الفلسفة ، والاجتماع ، والنفس، واللغة ، والتاريخ ، والاقتصاد .

مساعدة على توسيع الآفاق فى النظر إلى العمل الفنى ، ويعتقد هؤلاء أن الخطر فى التوسع فى استخدام ذلك العلم ، وهو أن يستحيل النقد الأدبى تحليلا نفسياً ، وأن يختنق الأدب فى هذا الجو . . فمن الواضح أن العمل الجيد ، والعمل الردىء ـ سواء من ناحية الدلالة النفسية ـ كلاهما يصبح شاهداً ، فإذا استحال النقد الأدبى إلى دراسات تحليلية نفسية لم تتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة .

وإذا احتاج النقد إلى علم النفس فى تجلية النص الأدبى ، فإن الخوف له ما يبرره من أن ننسى وظيفة النقد ، وهى تقويم العمل الأدبى وصاحبه من الناحية الفنية ، وتندفع فى تحليلات تستوى فيها دلالة النص الجيد ودلالة النص الردىء . والدراسات النفسية ينتفع بها فى مجال الخلق الأدبى ذاته ، ولكن الخطر يجىء للفن من ناحية الإغراق فى هذا الانتفاع .

على أن علماء النفس بحثوا فيما عند الأديب من غريزة حب الاستطلاع ، وحب نفسه ، وفيما عنده من إعجاب الخ .

إن الأدب موضوعه الإنسان فى ذاته ، وفى استجابته لما حوله ، وهو فى هذا شبيه بعلم النفس . ، وإن تناول علم النفس الظواهر العامة ، وتناول الأدب العنصر الفردى المميز لكل إنسان عن أخيه . والباحث فى علم النفس يتحدث عن الخيال أو العاطفة أو الغريزة كظواهر عامة تشمل الإنسانية كلها ، وأما الأديب فإن كان شاعراً تغنى بإحساسه الخاص ، وإن كان قصصياً صور شخصيات يبرز ما فيها من أصالة حتى إنه ليفرق بين الشخصية التى تشترك فى لون واحد عام ، ومع وجوب الحذر فى استخدام علم النفس فى النقد ، فإن ما يأخذه علم النفس من الأدب أعمق وأكبر مما يجوز أن يقحم على الأدب من الدراسات النفسية .

ومهما كان فإن العنصر النفسى بارز فى العمل الأدبى ، فالعمل الأدبى هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة ، وهو بهذا عمل صادر عن القوى النفسية ، وعن طريق علم النفس نعرف أيضاً دلالة العمل الأدبى على نفسية صاحبه ، ولكن علم النفس أضيق دائرة من النفس هذا إلى أن آراءه ليست قاطعة ، ومناهجه ليست مستقرة . وقد بين فرويد فى بعض دراساته الآليات التى تساهم فى عملية الإبداع الفنى ، ومع ذلك فإن

فرويد يقرر فى صراحة أننا لا نستطيع الاطلاع على طبيعة الإنتاج الفنى من خلال التحليل النفسى ، والتحليل النفسى آخر ميادين علم النفس الحديث ، على أن علماء التحليل النفسى لم يقصدوا إلى إيجاد منهج نفسى للنقد الفنى ، وإنما رأوا أن العمل الفنى صورته من صور التعبير عن النفس ، فدرسوه على هذا الأساس ، أما الذين قصدوا إلى إيجاد هذا المنهج فهم فريق من علماء الأدب ونقاده فى أوربا ، منهم « هربرت ريد » و«ريتشاردز » . ولعلم النفس أنصار متحمسون له فى مصر وأوربا ، ولكن من الواجب علينا الحذر من استخدامه فى تقدير الأثر الفنى [1].

علم الجمال والنقد :

معارفنا الجمالية عن الجمال نستمدها من دراساتنا لعلم الجمال الذى هو أحد العلوم الإنسانية .

وللنقد الأدبى صلة كبيرة به ، فالبحث عن الجمال وعناصره قسط مشترك بين العلمين ـ ويستفيد النقد من علم الجمال فى إدراك خواص الجمال ومظاهره ، وفى تفهم النظريات الجمالية وأسرار الجمال والربط بينها وبين الجمال الأدبى .

ساعد علم الجمال النقد وأفاده بهدمه القواعد القديمة وابتكاره لنظريات جديدة أقرب إلى الصحة فى نظر الجماليين من آراء النقاد .

على أن النقد الأدبى وهو فن يجب أن يخضع لما يخضع له الفن ومنه الأدب من قواعد ، وهذه القواعد منها ما هو مستمد من النفس ، ومنها ما هو مستمد من علم الجمال ، ومنها ما هو مستمد من علم الاجتماع ، وكلما تقدم الناس فى فهم علم الجمال زاد تقدمهم فى فهم قواعد الفن ، وتبع ذلك تقدمهم فى التطبيق على النقد الأدبى .

ومع ذلك ففى تحديدات النظريات الجمالية ومحاولة فرضها على الأدب والنقد ضرر كبير . . وإذا كان علم الجمال ببحثه فى حاسة الجمال وفى الجميل ، هذا البحث التفكيرى الصرف ، وبإمعانه فى دراسته التجريدية ، كان عاملا سيئاً فى توجيه النقد ، فهو يحاول أن يضع للأدب وللفن عموماً التعاريف ، وأن يقسم الأدب إلى أنواع معينة ، وأن يضع نظريات عامة إلى أقصى حد يصل إليه العموم ، وهو بهذا ينافى طبيعة الفن ،

(١) راجع ـ ١٩٨ ـ ٢١٠ النقد الأدبى لسيد قطب .

وطبيعة العواطف الإنسانية التى تتميز بأنها مبهمة وغامضة ، لا يستطاع تحديدها ، ولا يمكن تقييدها .

وخطر آخر أدى إليه دخول الدراسات الجمالية فى النقد هو أن الدارس الجمالى يتعمق فى البحث التفكيرى المجرد تعميقاً يؤدى به إلى أن يبتعد تماماً عن الموضوع الأدبى الذى يبحث فيه فيغرق فى لجج من التفكير الفلسفى والخلقى والنفسى تجعله فى منأى عن الأدب والذوق الأدبى ، بل تنتزع منه الحاسة الجمالية نفسها . . فالدراسة الجمالية مع فوائدها كانت لها أضرارها [1].

ويرى أ . « ريتشاردز » فى كتابه « مبادىء النقد الأدبى » أن علم الجمال قد جنى على النقد حين أشاع بعض الاصطلاحات الزائفة مثل « الانفعال الجمالى ، والحالة الجمالية . . مع أن هذه الاصطلاحات لا تخرج عن كونها أوهاماً .

والنقد الأدبى عنده يقوم على شيئين رئيسيين : تفسير عملية التوصل ، وتفسير القيمة [2].

هذا وقد ظهر حديثاً إلى جانب الدراسات الأدبية المعروفة فى أوربا علم جديد من ألوان الدراسة الأدبية يسمى علم الجمال الأدبى ، وبحوثه تتركز فى أمرين :

١ ـ كيفية تولد العمل الأدبى فى نفس الكاتب ، وهذه الدراسة تقوم على أسس المبادىء النفسية وهى دراسة تحليل وفهم ومعرفة إنسانية يسعى إليها لذاتها ، وهذه الدراسة غذت الأدب ونقده بكثير من النظريات مثل نظرية « الصياغة » [3] التى تذهب إلى أن الأديب يسعى لخلق صيغ جميلة لذاتها إشباعاً لحاسة فطرية فى النفس ، وهى حاسة الجمال ، ونظرية الصياغة هى التى نادى بها دعاة المذهب البرناسى ، وهى النظرية التى انتهت بالفن للفن . ومثل نظرية النغم ، التى يقول بها مذهب الرمزية فى

---

(١) ص ٣١١ و ٣١٢ النقد الأدبى لأحمد أمين .

(٢) وفى كتاب الشعر والتأمل (فى النقد) ـ تأليف روستر ويفوز هاملتون ، وترجمة محمد مصطفى بدوى ومراجعة سهير القلماوى ، نقد شديد لنظريات الناقد ريتشاردز فى كتابه « مبادىء النقد الأدبى » . .

(٣) راجع ص ١٦٥ ـ ١٧٠ فى الأدب والنقد لمندور .

الشعر ، وهى التى تنظر إلى نغمات الكلام وأوزانه كرموز لأنواع المشاعر ، وتحرص على توافق الأنغام وتأثر المشاعر بها ، وينادى بها دعاة المذهب الرمزى .

٢ ـ تأثير العمل الأدبى فى الجمهور ، وتتناول هذه الدراسة علاقة الأدب بالفرد ، وعلاقته بالجماعة .

صلة النقد بعلم الاجتماع :

والنقد من حيث أصوله ومناهجه وثيق الصلة بعلم الاجتماع الذى يبحث عن فلسفة نظم المجتمع والنواميس التى تتحكم فيه ، فعلم الاجتماع ما هو إلا نقد وتمييز لحالات المجتمع ونظمه وربطٍ لها بنواميس المدينة والحضارة ، ولا شك أن النقد يثرى بدراسات علم الاجتماع ويستفيد من مباحثه التى تدور حول العلاقة بين الفرد والجماعة، والواجبات التى على الفرد للجماعة . والتى على الجماعة للفرد ، وحول وصف تقدم النوع الإنسانى وتدرجه فى الحياة الاجتماعية والاقتصادية والعقلية ، وذكر الأدوار التى لعبها على مسرح الحياة حتى وصل إلى الحال التى هو عليها الآن .

ولقد بحث علماء الاجتماع مثلاً فى أن الأديب هل ينبغى أن يوجه أدبه إلى خير مجتمعه أو هو غير مقيد بقيد ، بل يترك نفسه تتجه كما تشاء من غير قيد ولا شرط ، وهو ما يعبرون عنه بـ « الفن للفن » .

نقد هذه المدرسة :

لقد نادى كثير من الباحثين بربط النقد بعلوم النفس والجمال والاجتماع للإفادة فى النقد ودراساته بما وصلت إليه هذه العلوم من قوانين . وهذا المذهب الذى يريد أو يحاول أن يربط بين النقد والعلم ، وإنْ لاقَى قبولاً من جمهرة الكتاب ، وسارت عليه المناهج الأدبية والنقدية فى جامعاتنا . . لم يرتضه بعض نقادنا من أمثال مندور ، حين نادى بعض الكتاب بأن يقوم النقد على أسس من علوم الجمال والنفس والتاريخ والاجتماع [١] . . ورد عليه مندور [٢] بأن ذلك المنهج فى النقد يشبه فى عقمه منهج قدامة بن جعفر فى النقد ،وأنه محنة ستنزل بالأدب ، لأن معناه الانصراف عن الأدب

---

(١) الثقافة (عدد ١٩١) من مقال بقلم محمد خلف الله .

(٢) راجع ص ١١٦ ـ ١٢٩ فى الميزان الجديد لمندور .

وتذوقه وفهمه ، والفرار إلى نظريات عامة لا فائدة منها لأحد ، فالنقد هو فن دراسة النصوص الأدبية ، والتمييز بين الأساليب المختلفة . وليس علم الجمال ولا علم النفس ولا الاجتماع ، بمجد فى ذلك شيئاً ، وإنما هو الذوق الأدبى الذى ليس شيئاً عاماً مبهماً، بل ملكة مردها إلى أصالة الطبع وصقل المران ويعتد بهذا الذوق ابن سلام والآمدى ، كما اعتد به « لانسون » عميد النقد المنهجى فى فرنسا .

وإذا قال أحد إن علوم الجمال والنفس والاجتماع تجرى فيها الأبحاث والتجارب ، وتدون فيها النتائج وتستنبط القوانين ، فأولى بنا أن نستفيد من كل ذلك فى دراسات النقد والأدب ، أملاً فى إكساب النقد ثبات المعرفة العلمية لتجنب ما فى تأثرات الذوق من تحكم ، وما فى الأحكام الاعتقادية من مسلمات غير ثابتة . فإنه أولى بنا أن نترك الرد على مثل هذا القائل للانسون ، الذى يصرح بأن « التجربة قد حكمت بفشل تلك المحاولات ، فاستخدام المعادلات العلمية فى أعمالنا بعيد عن أن يزيد فى قيمتها العلمية ، والاصطلاح العلمى عندما ننقله فى الأدب لا يلقى غير ضوء كاذب ، بل قد يحدث أن يلقى ظلمة ، والشىء الذى يجب أن نأخذه عن العلم ليس ـ كما قال فردريك رو ـ هذه الوسيلة أو تلك ، بل روحه ، فإن ما نستطيع أن نأخذه عن العلماء هو النزعة إلى استطلاع المعرفة والأمانة العقلية القاسية ، والصبر الدَّءُوب ، وإذ فكرنا فى مناهج العلوم فيجب أن يكون ذلك لإنارة ضمائرنا أكثر من أن يكون لبناء معارفنا » . .

وينادى مندور بأن الأوْلَى وجوب قصر المشتغلين بالأدب جهدهم على دراسة النصوص الأدبية ذاتها بدلا من محاولة إدخال الفلسفة على الأدب .

ولقد فطن الجاحظ والبحترى والصاحب بن عباد [1] إلى أن النقد شىء مستقل عن كل علم آخر ، وأن قوامه الذوق ، وأن أقدر الناس عليه هم الشعراء والكتاب . . وخلاصة ذلك وجوب تنحية الأدب ونقده عن العلم [2] ، وكلنا نعرف نظرية « تين » الذى أراد أن يضع للأدب قوانين يفسره بها ، من الزمان والمكان والبيئة ، وطبق قوانينه على الأدب الإنجليزى ، ولقد نوقشت آراءه مناقشات دامغة لم يستطع دفعها .

---

(١) راجع ـ ٤ و ٥ رسالة الصاحب بن عباد « الكشف عن مساوىء شعر المتنبى » .

(٢) راجع ص ١٣٧ ـ ١٤٢ فى الميزان الجديد لمندور .

لقد قامت محاولات لجعل النقد علماً ، ومنها المحاولة التى بدأها أرسطو ، والتى ازدهرت فى أدب عصر النهضة ، وهو الأدب الكلاسيكى ، فحاولوا التزام وحدة الزمان ووحدة المكان ، ووحدة الموضوع فى كل « دراما » . فلم يخضع لذلك إلا المقلدون ، والمحاولة الثانية وهى من آثار الماضى كذلك ونعنى بها تطبيق القوانين التى اهتدت إليها العلوم الأخرى على الأدب والنقد ، ولقد قام مذهب التطور فى أوربا فى أواخر القرن التاسع عشر بفضل « دارون » فنقله « سبنسر » إلى الأخلاق والاجتماع وعلم النفس ، وطبقه « برونتيير » الناقد على الأدب ، وفشل هذا المذهب فشلا تاماً . . ونقدنا العربى قائم على النظر فى النصوص والحكم عليها من حيث الجودة الفنية وعدمها ، وهذا النقد حظ التفسير فيه كبير ، وحظ العلم فيه ضعيف .

وكان عبد القاهر الجرجانى يرى أن النقد الأدبى يجب أن يكون فناً طليقاً لا يخضع إلا لحكم الذوق الأدبى السليم والملكات الفنية . . وقد سبق عبد القاهر بمذهبه فى النقد مدرسة الرومانتيكيين فى فرنسا ، التى حاربت نظرة الكلاسكية إلى النقد كعلم له أصول ومناهجه وقواعده ، ورجعت إلى الشعور والعاطفة والنفس فى أحكام النقد ، وإلى هذا نادى « سانت بيف » فى قوله : ليس هناك قواعد تخلق الكاتب الكلاسيكى » وقوله : النقد لا يمكن أن يصبح علماً موضوعياً » وسيبقى فناً رقيقاً فى يد من يحاولون استخدامه » ويقول « جول ليمتر» : « إنا نحكم بالجودة على ما نحب ، أى أننا نرى حسناً ما نحب ، أما « تين » الناقد الفرنسى فكان يعتبر النقد الأدبى علماً يسير على مناهج مدروسة ، وهو فى هذا يشبه قدامة فى النقاد العرب [١].

على أنه إذا صلحت النظريات الغربية للاستفادة بها فى دراسة أدبنا العربى دراسة نقدية استقلالية ، فلا يجوز لنا أن نتخذها معايير نقدية جديدة ندرس على ضوئها آدابنا العربية ، كما ينادى بذلك بعض الكتاب ، ومن بينهم محمد غنيمى هلال [٢]، إنما يجب الأخذ منها بقدر ، والحذر فى تطبيقها وتطبيق مقاييس النقد الغربى على أدبنا العربى ، وعدم الاندفاع إلى إقحامها على تراثنا الأدبى ، لأن هذه المقاييس مستنبطة من

---

(١) راجع ص ٢٦ : ٣ قصة الأدب المعاصر للخفاجى .

(٢) راجع مجلة الثقافة المصرية العدد ١٨ ـ نوفمبر ١٩٦٣ .

آداب مهما تتفق مع أدبنا العربى فى أصوله الإنسانية فهى برغم هذا تختلف عن أدبنا فى أمور كثيرة ، بل يجب أن تستنبط من الأدب العربى نفسه المفاهيم والمقاييس التى يحكم بها عليه ، والتى تستخدم فى تطويره [1].

والنقد ليس فرعا من فروع الفن الأدبى فحسب بل هو علم إنسانى يقوم إلى جوار علم النفس وعلم الاجتماع بل لا يقل أهمية عنهما فى دراسة الإنسان فى ذاته وفهم ملكاته ، وتحليل عوامله النفسية والمؤثرات الاجتماعية فيه .

والفكرة العقلية لا تتحقق فى الفن إلا بواسطة الخيال ، ويذهب بعض المفكرين من الالمانيه إلى القول بنظرية تعتمد على ظاهرة اندماج الذات الإنسانية بموضوع الإدراك الفنى ، فمتذوق الفن يشارك بقدرته الخيالية وإحساساته عن طريق التداعى والارتباطات التى يثيرها الموضوع الفنى ، وقد سميت بالتعاطف أو المشاركة الرمزية .

وارتباط الإحساس بالحكم العقلى عند تذوق الجمال ملموس ، فالخبرة لا تقف عند جمود الإحساس والشعور المصاحب له ، بل تنطوى على تقدير وتقويم ، وتنتهى إلى نقد وإلى حكم عقلى .

على أن الذوق الأدبى يرجعه فريق إلى أسس وقواعد عامة يمكن الرجوع إليها عند الحكم الجمالى ، ومن هؤلاء الكلاسيكيين « ولسنج » الألمانى أيضاً ، وآخرون يرفضون التسليم بوجود معايير موضوعية للذوق الإنسانى فحكم الذوق عندهم ذاتى .

وخلاصة ذلك كله تتمثل فى ذهاب كثير من النقاد إلى ذاتية النقد ، وهم الذين يرجعون النقد إلى الذوق الأدبى وحده ، ومنهم النقاد التأثريون ، ومن أمثلتهم فى النقد العربى عبد القاهر الجرجانى ، وفى النقد الغربى « لانسون » [2].

وذهب آخرون إلى موضوعية النقد ، أى اعتماد الناقد على مناهج موضوعية يحكم على أساسها ، وقد مر النقد الموضوعى بأطوار كثيرة :

---

(١) راجع مجلة الثقافة المصرية العدد ٢٤ ـ ٣١ ديسمبر ١٩٦٣ ـ من مقال للدكتور محمد النويهى .

(٢) يقول أوسكار وايلد : النقد الأصيل هو التعبير عما يختلج فى نفس الناقد .

(أ) نقد أرسطو الذى بناه على أصول فَصَّلَها فى كتابيه (فن الشعر ـ والخطابة) .

(ب) نقد قُدامة بن جعفر (المتوفى فى سنة ٣٣٧ هجرية) الذى فَصَّله فى كتابه نقد الشعر ، وبناه على قواعد وأصول شرحها فى كتابه .

(جـ) نقد المدارس الحديثة التى ربطت النقد بعلوم النفس والجمال والاجتماع فى أوروبا ، وقلدهما فى ذلك كثير من الأدباء العرب .

وقد رفض الكثير من النقاد نظرية موضوعية النقد ، فثاروا على قواعد أرسطو وقواعد قدامة ، كما ثاروا على آراء المدارس الحديثة التى ربطت النقد بعلوم النفس والجمال والاجتماع ، ومن هؤلاء : طه حسين ، ومندور ، والزيات . . ووقَّف آخرون موقفاً وسطاً فدعوا إلى التخفيف من إخضاع النقد لهذه العلوم الحديثة ، ومنهم الدكتور النويهى وغيره .

وفى نقد نظرية إخضاع النقد للعلوم الحديثة يقول مندور : إن معنى هذه النظرية الانصراف عن الأدب وتذوقه وفهمه إلى نظريات عامة لا فائدة منها لأحد ، ويرى وجوب قصر المشتغلين بالنقد جهدهم على دراسة النصوص الأدبية ، ويصرح «لانسون» بأن التجربة قد حكمت بفشل تلك المحاولات ، ولاريب أن تحكُّمَ هذه العلوم فى النقد يخضعه إلى كثير من الثقافات البعيدة عن الأدب والنقد ذاتها .

التحليل البنيوى للنص :

فى رأى رولان بارت الناقد البنيوى [١] الفرنسى المعروف أن المحكى يكتسب مع محكيات أخرى بنية يمكن تحليلها عن طريق نظام مضمر من الوحدات والقواعد أى القوانين . . فكيف نبحث إذن عن هذه البنية فى المحكيات أى فى النص ؟

إنه لكى توصف هذه النصوص والمحكيات العديدة ، لابد من نظرية ، وهذه النظرية لابد أن تكون بنْيوية ، فـ « بارت » ينص على أن : « حاليا أحسن نموذج للتحليل البنيوى للمحكى هو اللسانيات نفسها » .

---

(١) ترجمة الباحث الجزائرى بوزاكى مصطفى ـ الأهرام عدد ١٥ يوليو ١٩٨٧ .

١ ـ لغة المحكى :

٢ ـ ما فوق الجملة : المعروف هو أن اللسانيات تتوقف عن الجملة ، بحيث أن الجملة الوحدة الأخيرة التى يحق لها دراستها ، وإذا كانت حقيقة الجملة فى كونها نظاماً لا سلسلة ولا عبارة عن مجموعة من الكلمات التى تتكون منها ، فالجملة تكون وحدة منفردة .

« أما النص فبالعكس ، ما هو إلا سلسلة متتالية من الجمل التى تكونه ، فمن وجهة نظر اللسانيين « المقال » أو « الخطاب » ليسا له ما لا يوجد فى الجملة يقول «مارتينى » و « الجملة هى الجزء الأصغر الذى يمثله المقال أو الخطاب بطريقة كاملة وكلية » .

فاللسانيات لا تعطى لنفسها موضوعاً أعلى وأكبر من الجملة بحيث أن ما وراء الجملة ما هو إلا جمل أخرى ، ومن البديهى ان الخطاب كمجموعة جمل هو منظم وبهذا التنظيم يبدو كرسالة أو بلاغ للغة أخرى أعلى من لغة اللسانيين وتسمى «بالأميتا» لو ـ نقاج » ـ ما فوق التعبير ، ولهذا فالمقال له وحداته الخاصة (كالجملة) وقواعده ، ونحوه ، وما فوق الجملة مهما كان ما هو إلا عبارة عن مجموعة من الجمل ـ لابد أن يكون من الطبيعى موضوع لسانية ثانية ، وهذه اللسانية الثانية ـ المقالية كانت قديماً تسمى البلاغة ، أو علم الكلام ، ولكن بمرور الزمن تقلص علم الكلام وأصبح عبارة عن تقليد لنمط معين من الصور البلاغية والتصنع فيها ، فخرجت عن نطاقها الأصلى ، وإبتعد عنها المحللون والنقاد .

أما حالياً فهذه اللسانية الثانية هى اللسانيات ذاتها ، لكن اللسانيات التى تعتنى بدراسة الكلام أو التعبير لا اللغة فحسب ، ولكى نتبنى منهجاً تحليلياً بنيوياً فلابد أن نميز بين عدة « مرافعات وصفية » ثم جعل هذه المرافعات فى آفاق تدريجية تداخلية ، أى نقوم باعتبار المستويات فى الكلام يقول « تودوروف » بازدواجية المستويات :

١ ـ المستويات الأولى : وهو ما يسميه « الحكاية » وتضم منطق الأحداث وعلاقة الشخصيات ، يعنى التوازن والترابط المنطقى بين الشخصيات والأحداث .

٢ ـ المستوى الثانى : وهو الخطاب نفسه ويشمل الزمان ، والمكان ، وجوانب النص المختلفة ـ الرؤية والصفة .

ويميز « بارت » فى دراسته للمحكى بين ثلاثة مستويات موجودة فى كل عمل أدبى وهى كالآتى :

١ ـ مستوى المسندات : المسند ينقسم إلى نوعين :

الوظائف الوظيفية والتى فعلها عملى حركى والوظائف النعتية أو الوصفية ، وهى فعلها فعل حال .

مستوى المسندات بالمفهوم الذى يقول به كل من (كلود بريمون) و « فلاديمير بروب » وهو الموتيف (Motif) لابد من تقطيع النص إلى وحدات صغرى .

٢ ـ مستوى الأحداث : بمفهوم « قريماس » حينما يتكلم عن الشخصيات الأدبية أو المحدثين العاملين .

٣ ـ مستوى القصص أو الرواية : المقصود به السرد الذى هو بنظرة شاملة مستوى الخطاب أو المقال عند « تودوروف » .

وهذه المستويات الثلاثة : هى مرتبطة ببعضها البعض بطريقة اندماجية تداخلية متطورة . ليس هناك معنى لوظيفة أو مسند معين ومعزول فالوظيفة لا تكتسب معناها إلا حينما تندرج تحت وتأخذ مكانها فى الأحداث العامة للشخصيات وهذه الأحداث لا تأخذ معناها الأخير والبعيد إلا باسترجاعها لراويها وحاكيها ، بحيث هى محكاة بطريقة معينة ، وبصيغ تختلف من نص لآخر (خاصية أو خصوصية الأعمال الأدبية) .

الفصل الثالث

حول المذاهب النقدية

حول المذاهب النقدية :

هذه دراسة سريعة للمذاهب النقدية والأدبية الحديثة ، ومدى أثرها فى الشعر العربى الحديث ، ودعوة التجديد فيه ، ولا شك أن الكثير من نقادنا وأدبائنا وشعرائنا المعاصرين ، أصبحوا يقيمون تفكيرهم الأدبى وأصول فهمهم للنقد ولحركة التجديد فى الشعر على هذه المذاهب الأدبية المختلفة التى أشرنا إليها ، ونوهنا بصلتها بالشعر العربى الحديث ، المذاهب الأدبية المعروفة فى الأدب الغربى ، والتى يحتذيها كثير من شعرائنا المعاصرين ، ويعمل على نقدها والغض منها والدعوة إلى اجتنابها فريق آخر من أدبائنا ، والأدب العربى يعرف المذاهب الأدبية فى الكتابة الفنية : كمذهب عبد الحميد الكاتب ، ومذاهب ابن المقفع ، والجاحظ ، وابن العميد ، والقاضى الفاضل، وابن خلدون ، والمنفلوطى ، وطه حسين ، كما يعرفها فى الشعر من حيث الفن ، والأسلوب كمذاهب المطبوعين والمصنعين ، والحكماء والمتصوفين الرمزيين ، والمجددين المبتدعين فى الخيال والفكرة ، وكمذاهب المعنيين بالأسلوب أو المعنيين بالمعنى[1].

ولكن شتان بين هذه المذاهب فى أدبنا العربى ، وبين المذاهب الأدبية فى الأدب الغربى المعاصر ، فطرائق الاتباعيين والابتداعيين والواقعيين والبرناسيين ـ التى تبغض الشعر العاطفى ، وتؤثر الصنعة ، وتغرق فى الموسيقى الشعرية وطلب القافية ، وتعنى بالأسلوب والأداء ، وتحب الوضوح ـ وطريقة الرمزيين . هى كلها بينها وبين مذاهبنا الأدبية المعروفة بون كبير . لأن للأدباء الغربيين مجالاً آخر فى أدبهم ، ومذاهب واضحة

---

(١) راجع حول ذلك محاضرات فى الأدب لمندور : ٢٤ ـ ٢٧ .

معروفة . وينقد شكرى الرمزية ودعاتها ، وكذلك يصنع الزيات [١] الذى يرجعها إلى صوفية حالمة ، ونوع من الحذلقة والإغراب [٢] .

ويدعو أبو شادى إلى تعاون هذه المذاهب الأدبية المختلفة ، وإلى تقدير جميع المواهب ، وإذا قدر ألواناً من الشعر الرمزى أو السريالى أو سواهما فليس معنى هذا أنه ـ كما يقول هو ـ يبخس الضروب الأخرى من الشعر حقها أو يدعو إلى إغفالها ، لأن ثروة اللغة إنما هى بمجموع آرائها ، والخير كل الخير فى تنوع ضروبها لا فى حصرها [٣] .

ويقسم أبو شادى شعراءنا المعاصرين إلى طبقتين اثنتين ، مطرحاً طبقة النظاميين المتشاعرين ، وهما • طبقة الشعراء ذوى الأصالة الفنية الذين تتصف أعمالهم بقوة الشاعرية وسمو الخيال مع خلود المعانى والقيم ، وطبقة الشعراء ذوى الفخامة اللفظية من أمثال على محمود طه ، والعقاد ، ومحمود عماد [٤] ويكرر ذلك فى تقسيمه المدارس الشعرية فى الأدب العربى المعاصر إلى ثلاث مدارس : أولاها المدرسة الكلاسيكية المجددة تحت الراية الابتداعية ، وهى التى كان يتزعمها مطران ، وثانيتها المدرسة التجديدية المتطرفة التى تهيم بالسريالية والرمزية . والثالثة المدرسة المتوسطة التى تحفل بالموسيقى الاتباعية ، وبجزالة الألفاظ ، وبالصيغ العريقة المأثورة ، مع الأخذ بطرف من اجتهاد المدرستين السابقتين ، ومن شعرائها على محمود طه [٥] .

ويقول أبو شادى : إنه إذا كنا نؤمن بالمذهب الفنى الشامل فى الشعر الذى ينتظم فى الواقع مذاهب فرعية ، فليس من مذهبنا طبعاً أن نغفل الشعر الكلاسيكى القديم أو المجدد ، ولا ماعداه من فن أصيل ، وإنه لجميل أن يشمل الشعر عظائم ودقائق كثيرة ، لنا أن نحتفى بكل لون من ألوان التفكير والتعبير البشرى ، وعلينا أن نناهض الديكتاتورية الأدبية والفنية ، لأنها فى النهاية بمثابة سمة للأدب والفن [٦] .

---

(١) ١٥٧ دفاع عن البلاغة ـ ط ١٩٤٥ .
(٢) ١٥٩ المرجع نفسه .
(٣) ص ٩٧ رائد الشعر الحديث .
(٤) ١٨٧ رائد الشعر الحديث للخفاجى .
(٥) ص ٢١١ المرجع السابق .
(٦) ص ٦٨ المرجع نفسه .

على أن فى شعر شعراء الشرق والغرب ألواناً متداخلة من هذه المذاهب دون وعى منهم ، تفصح عن حالاتهم الشعورية والفكرية فى فترات مختلفة ، فالشابى مثلا يتراوح بين الكلاسيبكية الجديدة والابتداعية والواقعية . وأبو شادى له شعر كلاسيكى وشعر ابتداعى وشعر واقعى وشعر رمزى . وهكذا .

ونضيف إلى كل ما تقدم أن هذه المذاهب النقدية الحديثة ليست مذاهب مستقلة كل الاستقلال بل هى متداخلة ، فإن الرومانتيكية قد تستعين بالواقعية فى بعض الأحيان ، كما أن الكلاسيكية قد تستجيب إلى الواقعية ، مغفلة أحلام الرومانتيكية ، وقد تستعين الكلاسيكية بالرمزية في بعض الأحيان من ناحية الموضوع ، كما نجد فى شعر « اليوت » ، كما قد تستعين الرومانتيكية بالرمزية كما فى شعر بردجز ، وقد عنيت الرمزية بتسجيل المشاعر والتأملات الفردية ، كالرومانتيكية ، وإن خالفتها فى طريقة التعبير ، وحتى السريالية الغامضة قد تستعين بالواقعية وتمزج الحقيقى بالخيالى فى سمت يعلو على الحقيقة ، كما أن مذهب العصر الحديث (المودر نزم) السائد فى أمريكا هو مزاج من السريالية والواقعية مع توكيد المعنى المقصود بواسطة التكرار اللفظى .

وهذه المذاهب المختلفة من آثار حالاتنا الفكرية والشعورية ، تبرزها حالة العصر الاجتماعية ، فدوافعنا وانفعالاتنا الأولى تقودنا إلى الابتداعية . . وحاسة الحقيقة والشعرر بالمسئولية ، تقودنا إلى الواقعية ، وحب التقليد والنظام والحاسة الاجتماعية تقودنا إلى الكلاسيكية .

كما أن حالاتنا الشعورية الشاذة وحالة العصر المبلبلة تقودنا إلى المذاهب الغربية كالرمزية أو الوجودية أو السريالية أو الفنية المجردة وما إليها من مذاهب ، وتبعاً لذلك فإنا نجد فى شعراء الشرق والغرب ألواناً متداخلة من هذه المذاهب دون وعى منهم ، تفصح عن حالاتهم الشعورية والفكرية فى فترات مختلفة .

و« يقف أديب معاصر من هذه المذاهب موقف الجحود والإنكار قائلا : يتوهم النقاد أن هناك مدارس أدبية ، وأن لهذه المدارس قادة وأتباعاً ، فمدرسة كلاسية ،

وأخرى رومانسية ، وثالثة واقعية ، ورابعة رمزية . وهناك مدرسة للأدب الهادف وللأدب الملتزم وللأدب للأدب ، وهناك مدرسة الفن للفن ، ومدرسة الأدب المهموس، والأدب السريالى ، والأدب فى خدمة المجتمع ، والمدرسة التكعيبية والتربيعية ، الخ » ويذهب النقاد بعد افتراض قيام هذه المدارس إلى تخيل مقومات كل مدرسة ، وإلى تقسيم الأدباء بين هذه المدارس . وعلى هذا المنهج سار أغلب نقاد اليوم» [١] ويرى هذا الأديب أن وضع كل أديب فى مذهب أدبى معين جور على الحقيقة. والواقع كما هو واضح أن أدباءنا يترددون بين هذه المذاهب ولا يكادون يتجاوزونها ، وليس هناك فواصل تفصل بين مذهب وغيره فصلاً تاماً .

والتطبيق الحرفى لهذه المذاهب على أدبنا العربى غير مسلم به ، كما هو رأى الناقد وديع فلسطين . ويقول النويهى : لا شك فى فائدة المفاهيم الحديثة فى الأدب والنقد وفى وجوب الحذر فى تطبيق مقاييس النقد الغربى وعدم الاندفاع فى إقحامها على تراثنا الأدبى ، لأنها مستخرجة من آداب تختلف عن أدبنا فى أمور كثيرة ، فمن الأدب العربى يجب أن نستنبط المقاييس التى يحكم بها عليه [٢].

ويرى مندور أن التعصب لمذهب معين هو من آثار الروح الفردى ، وأنه لا يصح إقحامه على مذاهب الفكر والأدب [٣].

وأنكر طه حسين على العقاد إخضاع أبى نواس للتحليل النفسى [٤]، ويقول للعقاد ساخراً [٥]: أحمد للعقاد تصريحه بأنه لم يرد إلى النقد الأدبى بكتابه عن أبى نواس ، ولا إلى الدراسة الفنية لهذا الشاعر المظلوم .

وهذه المذاهب من الكلاسيكية والرومانتيكية والبرناسية والرمزية والواقعية والوجودية وغيرها ، هى مذاهب أدبية نشأت فى الآداب الأوربية بتأثير تيارات فكرية أو اجتماعية

---

(١) ص ٥٨ قضايا الفكر فى الأدب المعاصر ـ وديع فلسطين .
(٢) عدد ٢١ ديسمبر ١٩٦٣ حـ ١١ ص ١٥ مجلة الثقافة المصرية .
(٣) جريدة الأخبار ١٩٦٣ .
(٤) الجمهورية عدد ٥/ ٣/ ١٩٥٤ .
(٥) الجمهورية عدد ٢٩/ ٢/ ١٩٥٤ .

أو فنية ، وأصبحت صورة صادقة وفية للزمن الذى نشأت فيه ، وللمؤثرات السياسية والفكرية والاجتماعية والفنية التى تأثرت بها .

ومذاهبنا الأدبية القديمة لم تكن كالمذاهب الغربية الحديثة فى تصويرها للتيارات الفكرية ولا الحياة القومية والاجتماعية ، ولا لتعبيرها عن مطالب العلم والثقافة ، لأنها كانت مذاهب فنية خالصة .

وقد أخذ أدبنا الحديث يتأثر بالمذاهب الأدبية العربية القديمة ، ويتأثر أكثر بالمذاهب الغربية الحديثة ، فقامت دعوة التجديد فى الشعر الغنائى .

ففى القصيدة الغنائية دعا مطران إلى الوحدة العضوية للقصيدة ، وتلته مدرسة شعراء الديوان والمدرسة المهجرية ، ومدرسة شعراء أبولو فى الدعوة إلى التجديد ، وإلى الوحدة العضوية ، وإلى أصالة الشاعر وذاتيته ، وإلى صدق الخيال ، وذلك كله من تأثيرات المدرسة الرومانتيكية فيهم ، والدعوة إلى التعبير عن الوجدان الاجتماعى متأثرة بالواقعية .

وكذلك تأثر الأدب العربى الحديث بهذه المذاهب ، فنشأت القصة فى معناها الفنى ونمت ، وظهرت القصة التاريخية ، وكذلك نشأت المسرحية ، والقصة والمسرحية هما اتجاه إلى الواقعية فى أغلب الأمر .

وبتأثير هذه المذاهب تطور النثر والشعر فى الصورة والمضمون تطورا كبيراً مازلنا نشهد آثاره إلى اليوم .

وتوفيق الحكيم يدعو إلى نظرية الفن فى الأدب ، وأحمد أمين يدعو إلى نظرية أن الفن للحياة ، ويدعو سلامة موسى إلى أن الأدب للشعب ، وكان هيكل يدعو للأدب القومى وإلى تمجيد الطبيعة المصرية ، ويقاربه فى هذا الاتجاه أمين الخولى ، الذى يدعو إلى أدب مصرى يمثل بيئتنا الفكرية والأدبية تمثيلاً واضحاً [١] وطه حسين ينشد فى الأدب الجمال الفنى مهما كان لون الأدب [٢].

---

(١) ص ٢/ ٧ قصة الأدب المعاصر لخفاجى .

(٢) الجمهورية عدد ٥/ ٢/ ١٩٥٤ ، وعدد ٥/ ٣/ ١٩٥٤ .

والالتزام فى الأدب مدلوله التزام الأديب بمعالجة قضايا المجتمع ، وإلا كان أدبه نزقاً لا نفع فيه ولا حاجة إليه .

ولا ضير أن يعالج الأديب قضايا بيئته ، ولكن الضرر البالغ فى أن يقصر أدبه على ذلك وحده ، وأن يصبح الأدباء وأدبهم صورة واحدة مكرورة ، فلا يتغنى الأدب بالجمال أو الطبيعة أو الفن المجرد ، والالتزام فى للأدب يتنافى مع رسالة الأدب الأولى ، وهى الصدق فى التعبير عن آراء الكاتب أو الشاعر . على أن الالتزام فى حد ذاته موجود فى أدب الأديب الحقيقى صاحب الرسالة ، والأدب يمثل لوناً من ألوان الترف العقلى ، وكذلك سائر الفنون ، فإن أصبح لغة الجماهير الصاخبة ، فقد جماله وعذوبته ، والحرية ألزم شىء للأديب ، فلا يصح أن نضع له قوالبَ معينة يكتب أدبه وفقها بحيث لايتعداها ، فإن معنى ذلك أن يَذْبُلَ الأدب ويَذْوَى ثم يموت [1] .

ويرى عبد الرحمن الخميسى أنه ليس فناناً من لا يعبر عن رأى ويلتزم به [2] .

وقد كتب سارتر يؤيد التزامه بجملة قالها الأديب الروسى دستويفسكى : « كل إنسان مسئول عن كل شىء أمام كل الناس . ويؤكد بعدها أن هذا القول يزداد صدقاً يوماً بعد يوم إذ أنه كلما ازداد تقارب الجماعات القومية بالجماعة الإنسانية ازدادت مسئولية الفرد واتسعَ نطاقها أكثر فأكثر . وقد عد العالم عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية أن كل ألمانى لم يحتج على نظام الحكم النازى مسئول عن هذا النظام ، وكذلك إذا وجد اليوم فى أى بلد من بلاد العالم أى شكل من أشكال الضغط الاستعمارى أو العنصرى أو الاقتصادى فإننا نعد كل الذين لا يستنكرون هذا الضغط مسئولين . واليوم وقد كثرت وسائل الاتصال ونقل الأنباء بين الأمم ، إذا ارتكب أى ظلم فى أية بقعة من بقاع الأرض أصبحنا جميعاً ـ سكان العالم ـ مسئولين عن كل ما يجرى فى العالم .

ويتحدث سارتر قاصراً حديثه على النثر ، لأن رأى سارتر فى فن الشعر معروف ،

---

(١) راجع ص ٤٧ ـ ٥٠ قضايا الفكر فى الأدب المعاصر ـ وديع فلسطين .

(٢) الجمهوريه ٢٢ / ٨ / ١٩٦٣ .

وهو أن الشعر فن غايته الفن وحده . . وبعد أن يشرح نظريته التى يفرق فيها بين النثر والشعر . ومن التحديد الذى يفصل فيه بين موقف الشعر والنثر ينتهى إلى هذه النتيجة بالنسبة إلى الشاعر ، وهى أننا لا نستطيع أن نحاسب الشاعر من حيث هو شاعر على مسئولياته كإنسان ، إنما نستطيع أن نحاسبه إذا لم يكن إلا شاعراً فقط ، وينسى أن يقوم بمسئولياته من حيث هو إنسان ، مثل أن يندفع فى كفاح اجتماعى . وبعد أن يطرح فيه الشعر من المسئولية يبقى كلامه فى ميدان النثر وحده .

إن النثر موقف فكرى وليس مجرد كلام إنشائى أو خطابى ، والنظرة تخترق الكلمة وتمضى إلى الشىء الذى تعبر عنه الكلمة ، فالكلمة إذن ممر للمعانى ، ومتى قامت بوظيفتها نسيناها .

والآن لعلنا نستطيع أن نعرض نظرية لديكارت باستعمال كلمات ديكارت عينها ، أى باستعمال كلمات هى فى خدمة الفكرة .

نستطيع أن نقول : إن كل فكرة يمكن أن يعبر عنها بطرق مختلفة متعادلة . ولنذكر أن الكلام يشير إلى فكرة أو إلى شىء ، أى أنه يحسر الستار ، والكلمة بالنسبة إلىّ وبالنسبة إلى الآخرين تخرج من الظلام شيئاً وتدخله فى فعاليتنا العامة .

إن الكاتب يريد أن يفهم ما يكتبه لا على أنه صرخة خارجة من الأحشاء بتأثير الألم أو العشق أو الخوف ، بل على أنه ثمرة إبداع منظم ، أى إبداع حر من ناحيتين : حر أولاً من حيث هو خلق ، لأن الخلق يعنى بالتعريف نفسه أن بذرة هذا الشىء لم تشتمل عليها اللحظة السابقة حتماً ، وحر ثانياً من حيث هو منظم ، أى من حيث الاستقلال فى إمكانية العمل . . وهذه الصفة المزدوجة تعنى إذن أن المؤلف يتطلب وهو يكلف نفسه عناء إبداع شىء وخلقه أن يعترف له بأنه حر لأنه صانع خلق حر .

والقارىء من جهة أخرى لا يصدر بحق الكتاب أو الأثر الفنى حكم وجود كما يقال بل يصدر حكم قيمة ، بأن أطلب منه أن يقول هذا كتاب جميل أو بشع ، وكل مطلب ـ مهما يكن ـ يفترض دائماً حرية الشخص الذى يتجه المطلب إليه ـ يجب عليك إذا كنت تستطيع . إننى لا أستطيع أبداً أن أطلب إلى شخص أن يصدر حكماً جمالياً

مالم يكن مستطيعاً ، أى مالم يكن حرًا . وأنا فى اللحظة التى أطلب فيها من إنسان بمجرد قولى «هذا الكتاب جميل » أن يقرر مثلى أنه جميل ، إنما أؤكد فى آن واحد كما قلت أننى إزاء إبداع منظم ، وأنه يتجه إلى حريتى ، لأنه يطلب منى أن أصدر حكماً عاماً ، وهو أن هذا الكتاب جميل ، فليس يقصد إذن أن أتأثر على الصعيد الفردى .

وإنما يطلب منى فوراً أن أضع نفسى فى صعيد الحكم العام . وإنما يتجه إلىَّ إذن من حيث أنا حر ، وهذا معنى الابتعاد الفنى . فليس معناه إذن أنه لا يراد منى أن أستنكر ظلماً ، أو أنه يراد عرض الأشياء على عرضاً يحملنى على التهرب ، لا ، إنه ليراد منى أن أصدر حكماً ، ولكنى يراد منى أن أكون حرًا فى إصدار الحكم ، وهو حكم لا يتجه إلى ما هو شخصى ، وإنما يتجه إلى ما هو إنسانى فى الإنسان أى الحرية .

فالحكم الفنى هو إذن اعتراف بأن أمامى حرية هى حرية المبدع ، وهو فى الوقت نفسه شعور بحريتى إزاء الشىء الماثل أمامى ، وهو ثالثاً أن أطلب أن يملك الآخرون فى هذه الظروف عينها هذه الحرية نفسها .

لقد كان القدماء يصنفون الشعراء وسواهم من الأدباء حسب عصورهم أى تصنيفا تاريخياً . وقد حاول ابن سلام تصنيفهم حسب طبقاتهم فوقع فى أخطاء عديدة . وحاول غيره من النقاد تصنيفاً آخر ، فقال الآمدى فى البحترى : إنه كان على مذهب الأوائل لم يفارق عمود الشعر ، أما أبو تمام فخالف التقليد . وقد يكون الآمدى أول من أشار إلى اختلاف المذهب عند شاعرين متعاصرين ، أما فى عصرنا فقد ساقنا تكاثر المدارس الأدبية عند الغربيين وتأثيرها فى أدبنا ، إلى محاولة تصنيف شعرائنا وناثرينا على غرار التصنيف الغربى .

هنا يجب أن نذكر أمرين :

أولا أن المدارس الأدبية نشأت فى الغرب لا فى بلادنا . وأدباؤنا المعاصرون تأثروا بتلك المدارس ولم ينتسبوا إليها ، وهم حين ألفوا عصبة أو رابطة ذات اتجاه تجديدى ـ كما فعل أدباء المهجر وجماعة « أبولو » ـ لم يرتبطوا بمدرسة أدبية معينة ، ولم يحددوا لذواتهم أسلوبا خاصًا وإنما استهدفوا الثورة على القديم وتجديد الأدب العربى تجديداً

يشمل النوع والموضوع والأسلوب . ومنهم من أصابه تأثير عدة مدارس مجتمعة ، كما هى الحال فى أدبِ جبران ونعيمه وأبى ماضى . وإذا غلب عليهم جميعاً طابع الرومانتيكية فلأن هذه المدرسة كانت أسهل منالاً وأوسع مجالاً من سواها ، ومنها نبعت جميع الحركات التجديدية المتأخرة .

ثانياً : أن الغربيين أنفسهم ، برغم انقسام أدبهم فى كتب التاريخ إلى كلاسيكى وروما نتيكى ورمزى وغير ذلك ، فإنهم يلتزمون جانب الحذر في تصنيف أدبائهم ، فهناك الأدباء الحائرون بين الرمزية والسيريالية ، أمثال رامبو وجيرار دو نرفال . أو بين الكلاسيكية والرمزية نظير بودلير وفاليرى او بين الرومانتيكية والرمزية نظير الفرد دو فينيى . لذلك نجد ناقداً كبيراً مثل كروتشى ينكر التصنيف ويقول : هناك شعر جيد وشعر ردىء ، وكل تصنيف آخر يعد فاشلا .

والأمر الذى يجب استنتاجه هنا أن نلتزم نحن كذلك جانب الحذر فى تصنيف أدبائنا ، فنشير إلى علامات تجديديهم من غير أن نحشر كلا منهم فى إحدى المدارس الغربية التى قد يكون تأثره بها عارضاً قليل الوضوح ، أو مبنياً على مشابهات عفوية ، أو من نوع توارد الخواطر والمشاركة الإنسانية الحرة . فنحن إذ نلاحظ إغراب امرىء القيس ، أوذى الرمة ، في صورهما الشعرية قد يبدو لنا وجه شبه بينهما وبين السيرياليين برغم انعدام الصلة الزمانية أو الثقافية بين الفريقين . فى هذه الحالة يجوز لنا أن نلاحظ المشابهة وإن كانت ضئيلة ، لكن من السذاجة أن نصنف امرئَ القيس وذا الرمة مع السيرياليين .

والنقاد الذين أدمنوا النقد البيئى أخطئوا من ناحيتين :

أولا : أنهم حصروا فيه اهتمامهم ، وظنوا أن نقد البيئة والعصر ـ أو ما يمكن أن ندعوه النقد التاريخى ـ يكفى لنقد الصنيع الأدبى أو الفنى ، من هنا صار تدريس النقد فى معاهد العلم شبيهاً بتدريس التاريخ ، أو نوعاً من التحقيق التاريخى .

ثانياً : أن منهم من ظَنَّ أن انعكاس البيئة فى الأدب دليل كاف على جودته ، كما يرى بعض شعراء اليوم أن الغموض دليل كاف على شاعريتهم . وكلا الفريقين

مخطيء ، لأن النقد البيئى اشد اتصالا بالبحث التاريخى منه بالنقد الادبى . فإذا قلنا إن الشعر الجاهلي يعبر عن البيئة الجاهلية فذلك دليل على أصاله ذاك الشعر وانتمائه إلى ذلك العصر ، غير أن انعكاس البيئة فى الشعر الجاهلى لا يعد دليلا على جودته إلا اذا سبقه الاعتراف بأنه صحيح النسبةإلى الشعر قبل انتسابه إلى الجاهلية .

إن كتب التاريخ والمذكرات تعبر عن البيئة التى ظهرت فيها لكنها لا تعتبر كتب تاريخ ، إلا إذا امتازت بالأسلوب الفنى الذي يقيم حدًا فاصلاً بينها وبين كتب العلم . لهذا نقول : إن مذكرات سان سيمون من صنف الأدب ، لامتيازها بأسلوب فنى بين الطرافة ، فى حين أن مذكرات نابليون أقرب إلى التاريخ . وعليه تكون مهمة الناقد أن يثبت أولا ، باعتماد أصول النقد الجمالى ، أن الصنيع الذى ينقده يستوفى خصائص الفن ويعبر عن طبيعة فنية قبل أن يحلل العوامل البيئية التى شاركت فى تكوينه .

أما النقد السيكولوجى الذى يتناول شخصية الفنان ومقدار تأثيرها في فنه ، فهذا النقد ذو شقين : الأول تاريخى يروى سيرة الأديب وأخباره ، ويصف ميوله الخُلقية ، ومقدار تأثيرها فى أدبه . هذا النقد إذا أسعفنا على تفهم أدبه لا يسعفنا على تذوقه أو تقييمه لأنه ، نظير النقد البيئى ، لا يطلعنا على أسرار فنه ولا يعلل ما فيه من فرادة أو عبقرية .

والشطر الثانى : نفسانى ، وهذا الشطر ـ أعنى التحليل النفسانى الذى جاء به فرويد ـ يتصدى لمعالجة هذه الناحية إن الذى يهمنا من الفنان هو مواطن الإبداع في إنتاجه لا العوامل المبهمة التى حركت موهبته وألهمته الفن .

ومن أخطاء النقد البيئى ونقد السيرة اعتقاد النقاد أن أدب الأديب وفن الفنان صورة صادقة لشخصيته .

هذا الاعتقاد إذا صدق أحياناً لا يصدق دائماً . فإذا كان أسلوب الفنان أ و الأديب يعبر تعبيراً صادقاً عن موهبته وقدرته على الابتكار والتصرف فى فنون القول فالمعانى التى يحتويها فنه لا تصدر دائماً عن عقيدة راسخة . إن الشاعر يستطيع أن يمدح الفضل من

غير أن يكون فاضلا ، وأن يعظم الكرم من غير أن يكون كريماً ، وأن يبرع فى تصوير اللصوصية من غير أن يمارسها فعلا .

والروائى يبدع فى تصوير فتك الحب بالنفوس وتلاعب الأهواء بالعقول وهو بمعزل عنها . فإميلى برونتى في عزلتها كتبت « مرتفعات ووذرنغ » وابتدعت فيها ابطالا خياليين من ذوى الشذوذ العاطفى لم يكن لهم أى صلة بتجاربها الواقعية . والمتنبى يقول فى بعض شعره :

ومن هوى كل من ليست مموهة   تركت لون مشيبى غير مخضوب

لكن درسنا لسيرة المتنبى لا يدل على أنه لم يمارس الخداع والتمويل . وشوقى فى «مجنون ليلى » يتلبس شخصية قيس ويبدع فى تصوير أغراض الهوى العذرى وفى قصيدة « أنا أنطونيو » يجيد عرض حالة المحب الصوفى ، ولم يكن شوقى ـ فيما نعلم ـ عذرياً فى حبه ولا صوفياً .

كان الشاعر ييس يقول : « شخصيتى الفنية أبعد ما تكون عن ذاتيتى ، فالفنان فى فنه يتلبس شخصاً آخر ، ويعبر عن أشواق وأحلام أكثر من تعبير عن واقع ذاتى . لذلك يكون من السذاجة الإلحاح على موضوع الصدق عنده » .

وهناك المتأثرون بالاتجاهات الفلسفية المعاصرة الذين يقيسون الأثر الفنى بمقدار ما يحتويه من معان فلسفية وألفاظ « حضارية » ،وصور كونية ، أو ميتافيزيقية فينعون على الشاعر الجاهلى خلو شعره من الاتجاه الفلسفى والمنطقى . . وهو رأى ساذج لاوزن له .



الباب الرابع

النقد العربي الحديث والتطور

- الفصـــل الأول : النقد الأدبي العربي بين المحلية والعالمية
- الفصل الثاني : أعمال نقـديـة معاصرة .
- الفصل الثـالث : رواد النقـد العربي الحديث .
- الفصل الرابع : تراجم مفصلة لبعض النقاد .

الفصل الأول

النقد الأدبى العربى بين المحلية والعالمية

نقادنا المعاصرون يحتلون منزلة رفيعة فى الفكر الأدبى الحديث ، والأدب العربى يعتز بكوكبة منهم تسنموا ذروة المجد الأدبى فى عصرنا ومن بينهم : العقاد ، وطه حسين ، ورشاد رشدى ، ومحمد مندور ، وشوقى ضيف ، ومصطفى السحرتى ، وأحمد الشايب، عبد العزيز شرف ، وسواهم .

والنقد المعاصر يجمع بين الأصالة والمعاصرة ، وبين التراث والحداثة . . وللأسف يرجح جانب الحداثة بعض شباب النقاد الذين لم يقرءوا نقدنا العربى القديم ، ولم يقفوا على تياراته ومذاهبه .

فالنقد العربى القديم متعدد النظريات والتيارات ، فهناك نقد للمضمون ونقد للشكل ، ونقد للمعنى ، ونقد للفظ . وهناك نقد يتكىء على مذهب البديع ، وآخر يرجع إلى عمود الشعر ، وآخر يعتدّ بالنظم :

الأصمعى (ت ٢١٦ هـ) وضع فى النقد مقياساً لفحولة الشعراء .

وابن سلاّم (ت ٢٣١ هـ) وضع أساساً لطبقات الشعراء .

والجاحظ (١٦٠ ـ ٢٥٥ هـ) نظر إلى اللفظ والمعنى ، ووضع الأساس لنظرية الأسلوب .

وابن المعتز (٢٤٧ ـ ٢٩٦ هـ) وضع أساساً للمنهج الموضوعى فى النقد العربى .

وقدامة (ت ٣٣٧ هـ) وضع أساساً للمنهج الموضوعى فى النقد العربى .

وابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) وضع أساس منهج النقد التأثرى ، وطبق ذلك المنهج .

والقاضى الجرجانى (ت ٣٩٢ هـ) صاحب كتاب (الوساطة) يجعل الذوق الأدبى هو الحكم فى جميع مشكلات النقد والبيان ، ويرد إلى عمود الشعر كل ما اختلف فيه النقاد من مسائل النقد ومشكلاته .

والآمدى (ت ٣٧١ هـ) صاحب كتاب « الموازنة » يضع نظرية « عمود الشعر » فى النقد ، ويطبقها تطبيقا باهراً .

وعبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١ هـ) وضع نظرية النظم ، وتطبيقاته عليها نالت الإعجاب .

وترشدنا بحوث عبد القاهر الجرجانى فى كتابيه « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز» إلى حقائق كثيرة في النقد والبلاغة ، ومن أهمها :

١ ـ نظرية النظم أو العلاقات الأسلوبية بين الألفاظ ، أو نظرية التحليل اللغوى .

٢ ـ بيان مدى قيمة عنصر المعنى فى النص الأدبى .

٣ ـ أهمية اللفظ فى العمل الأدبى .

٤ ـ أهمية المعانى الثانوية فى الأسلوب .

٥ ـ بحث مقدمات قضية الإعجاز القرآنى .

٦ ـ الكشف عن أن اللفظ رمز لمعناه .

٧ ـ لا فصل بين الألفاظ ومعناها ، ولا بين الصورة والمحتوى .

٨ ـ الالتفات إلى بلاغة الصورة فضلا عن بلاغة اللفظ .

٩ ـ الاهتمام بالجملة المركبة وبلاغتها ، ومن ثم كان بحث الوصل والفصل الذى ابتكره عبد القاهر وأجاد فيه .

١٠ ـ نظرية بناء الاستعارة على التشبيه وقرب الشبه فى الاستعارة .

١١ ـ الاعتماد على الذوق فى مختلف الأحكام النقدية ، مما جعل عبد القاهر من أئمة النقد التأثرى .

١٢ ـ خاصية الأسلوب وملكية كل أديب لأسلوبه ، وهذا الأسلوب هو الذى يميز بين موهبة وموهبة ، وبين شاعر وشاعر .

١٣ ـ الأدب فن لغوى ، لأن إخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ هو ما يميز الأدب من غيره . وعبد القاهر يبدأ بنظرية فلسفية فى اللغة ، ثم ينتهى إلى فن الذوق الشخصى الذى هو مرجعنا الأخير فى دراسة الأدب ، ولقد بنى من تفكيره اللغوى نظرية متكاملة فى النقد ، وعنده أن الألفاظ فى ارتباطها بعضها ببعض هى التى تكون فى القصيدة أو فى النص مجموعة الصور التى تنقل لنا الفكرة أو التجربة .

بين الجرجانى وسوسير :

ونظرية النظم التى قررها عبد القاهر الجرجانى فى الدلائل تسبق فكر سان سوسير فى نظرية التحليل اللغوى بأمد طويل ، فالعلاقات الأسلوبية بين الألفاظ هى عند عبد القاهر كما فى دلائل الإعجاز ـ موطن البلاغة ، وهى ما عبر عنه المنظم ، أو ما يعبر عنه النقاد بالشكل والصورة ، مع خلاف كبير بينهم فى تحديد معنى الشكل تبعاً لاختلافهم فى تحديد معنى المضمون ، ومن مجموع العلاقات بين الألفاظ فى النص تتكون الصورة وفيها تظهر البلاغة أو الجمالية ، وهذا هو أساس نظرية التحليل اللغوى عند سوسير السويسرى الذى يذهب إلى أن اللغة ليست إلا مجموعة من الألفاظ يقتفى فيها آثار المعانى ، وهذا هو ما يذهب إليه النقاد المحدثون . فاللغة عندهم حين يستعملها الشاعر والأديب تصبح لغة شعرية أو أدبية ، لا لأنها فى ذاتها لها هذه الخاصية ، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية فى نفس الشاعر ، ولمقتضيات التعبير عن هذه التجربة .

وعند عبد القاهر أن كل تركيب فى الأسلوب إنما يتبع المعنى ، ويتغير تبعاً لتغيره ، وكل زيادة على جزأى الجملة يتغير معنى الجملة بها ، والبلاغة عنده لا ترجع إلى اللفظ وحده ، ولا إلى المعنى وحده بل إلى الشكل . وذلك هو رأى كروتشيه (ت ١٩٥٢) الذى يجعل الحقيقة الجمالية فى الشكل لا فى المضمون ، ولا قيمة للفظ المفرد عنده ، والمعنى عند عبد القاهر هو المضمون عند الجماليين ، ومن الجماليين من يجعل المعنى هو

الأحاسيس الأولى عند الأديب قبل أن تستوى الصورة الأدبية ، وهذا رأى لكروتشيه . ومنهم من يجعله هو التعبير أو الحقيقة النفسية المتجلية فيه ، والشكل هو النظم أو الصورة أو هو صقل الأحاسيس وإبرازها فى تعبير بليغ .

-٢-

وإذا كان الكلاسيكيون يرفعون من شأن اللفظ ، فإن الرومانسيين يهتمون بالمعنى ويقدمونه على اللفظ ، ودعاة « مذهب الفن للفن » يحررون النص الأدبي من كل قيود المضمون ما دام النص يغذى فينا حاسة الجمال ، ودعاة « الرمزية » لا يهتمون إلا بما توحيه الألفاظ والصور من رموز ومجازات ، فى حين نجد دعاة « الفلسفة الجمالية » ومنهم كروتشيه يؤكدون وحدة العمل الأدبى ، ويربطون بين مضامينه وأشكاله برباط وثيق من الوحدة ، وهذه هى فلسفة عبد القاهر الجمالية .

وقد كان النقاد قبل عبد القاهر يجعلون كلا من اللفظ والمعنى عنصراً مستقلا من عناصر البلاغة الأدبية ، وذلك من مثل ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) ، وقُدامَة (ت ٣٣٧ هـ) وذهب ابن رشيق القيروانى (ت ٤٥٦ هـ) فى كتابه « العمدة » إلى أن اللفظ جسم وروحه المعنى ، فهما عنده متلازمان ، وهذه هى نظرية « النقد اليونانى القديم » .

وعند الفلاسفة الغربيين المحدثين أن الفصل بين الصورة والمضمون غير ممكن لأنهما وجْهَا النموذج الأدبى ، فليس هناك مضمون وصورة ، بل هما شىء واحد ، فلا فارق بين المعنى واللفظ فى أى نموذج أدبى ، إلا إذا جعلنا المعنى هو الأحاسيس الأولى عند الأديب قبل أن تستوى فى الصورة ، وهذه لا شأن لنا بها ، إنما الشأن فى المعانى التى يحتويها النموذج الأدبى ، وهى لا توجد قبل وجوده إلا وجوداً غامضاً ، إنما يتم وجودها حين تصاغ ، فمادة النموذج وصورته لا تفترقان فهما كل واحد .

وعبد القاهر الجرجانى من أَجَلِّ النقاد العرب ، الذى اهتدوا إلى العلاقات بين الألفاظ والمعانى فى الأدب ، وسماها « النظم » ، وهو ما اهتدى إليه أعلام الفلسفة الجمالية فيما بعد . .

وفلسفة عبد القاهر النقدية فى النظم هى فلسفة كروتشيه الجمالية ، فالأسلوب عنده ليس سرداً لألفاظ ، بل هو ترتيب لمعانيها وفق ترتيبها فى الذهن .

واللفظ عند عبد القاهر رمز للفكرة والتجربة والعاطفة أو المعنى ، وقيمته فيما يرمز إليه ، وعبد القاهر يتلاقى فى ذلك مع كل النقاد العالميين .

ولا يغفل عبد القاهر قيمة المعانى الثانوية ودلالتها الجمالية فى النص ، سواء كانت هذه المعاني الثانوية معانى لزومية أو من مستتبعات التراكيب أو أثراً لرموز صوتية ، أو إيحاءات نفسية ، فهى التى تعطى الأسلوب دلالته البلاغية ، وتمنحه القيمة الجمالية . . ويتلاقى فى ذلك عبد القاهر مع كبار النقاد العالميين .

-٣-

وإذا كان النقاد قد أطلقوا على كل من القرن الثامن عشر والتاسع عشر فى أوربا عصر النقاد فإنّ القرن العشرين يستحق هذا اللقب يضاً .

في القرن التاسع عشر نشأت مدارس عدة للنقد ، حتى إن إليوت وصفها عام ١٩١٩ م بالفوضى ، وقد نشأت جميعها من مصدر واحد ، هو الحركة الرومانتيكية التى اصطبغت بها أغلب الأعمال الأدبية والفنية ، وهى الحركة التي تميزت بتمجيدها للفرد ، ومهمة النقد فى مذهبها هى أن يبين لنا مدى صدق التعبير ، أى أن يبين العمل الأدبى عن شخصية كاتبه وعن صدق عواطفه ، وعرف شعراء ذلك العصر الأدب بأنه الانسياب التلقائى للمشاعر ، وأهم مقياس عندهم يقيسون به العمل الأدبى هو الإخلاص ، أى إخلاص الكاتب للعاطفة التى يعبر عنها فيما يكتب ، فالأدب تعبير عن الكاتب ، والنقد كذلك تعبير عن الناقد ، ومن ثم نشأت فى النقد مدرستان : المدرسة النفسية والمدرسة العاطفية .

الأولى : تعد العمل الأدبى تعبيراً مباشراً عن شخصية الكاتب .

والثانية : ترى أن يُفسر العمل الأدبي كتعبير عن المشاعر التي تجيش بها نفس الكاتب ، وعن أثرها فى الناقد نفسه ، وهو نقد ذاتى لا يخضع لقواعد .

وكان « ربسن » يدافع بحماسة عن النقد بلا مبادىء ، لأن النقد فى رأيه ذاتى وليس علماً ، فمهمة النقد هى التعبير عن انفعالات الناقد الشخصية بالنسبة للعمل الأدبى فى

حين يفسر العمل الأدبى فى ضوء شخصية الفنان ، كما هو الأمر عند أصحاب المدرسة النفسية .

وقد ظلت فكرة أن الأدب تعبير عن شىء سائد فى القرن التاسع عشر ، غير أنها اتخذت أشكالا مختلفة ، وأخذ النقد معها طريقه إلى التجديد ، ففى أواسط القرن نشأت فكرة أن الأدب تعبير عن البيئة أو المجتمع ، فقامت مدارس النقد الاجتماعية والتاريخية والمادية الجدلية .

وأصحاب هذه المدارس لا يعنيهم العمل الفني في ذاته أو لذاته ، بل كما يعبر عنه سواء أكان ذلك نفسية الفنان أو عواطفه أو البيئة الاجتماعية أو الطبيعية أو الاقتصادية .

وجاء بند تو كروتشيه (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) فذهب إلى أنه ليس صحيحاً أن كل فن تعبير ، بل الصحيح أن كل تعبير فن ، ومهمة الناقد عنده ليست فى الكشف عما يعبر عنه العمل الفنى ، بل أن يرى العمل الفنى فى ذاته ولذاته ، فلا يقيسه بمقاييس خارجة عنه ، سواء كانت هذه المقاييس تاريخية أو اجتماعية أو خلقية ، فكل مالا ينبع من العمل الفنى نفسه يجب أن يستبعد لأنه دخيل عليه .

ويؤكد كروتشيه على وحدة العمل الأدبي ، وعلى تطابق الشكل والمضمون ، ورفض الفكرة القائلة بإمكان وجود مضمون يمكن استخلاصه على حدة . وقف غاليرى فى فرنسا على النقيض من كروتشيه ، فلا شىء عنده غير الشكل ، وهو المذهب الذى نادى به من قبل جوته ، حيث كان الشكل عنده هو السيد دائماً .

أما إليوت فيذهب إلى أن الشكل والمضمون هما الشىء نفسه ، وكذلك ذهب ريتشاردز ، فالتعاون الوثيق بين الشكل والمضمون هو فى رأيه سر بلاغة الأسلوب فى الشعر .

ولقد نادى إليوت بعد الحرب العالمية الأولى بنظريته التى تذهب إلى أن العمل الفنى تعبير عن نفسه ، وبذلك حطم ما تبقى من آثار الرومانسية العلمية ، وأرسى فى الأدب المفهوم الرئيس الذى يقوم عليه النقد المعاصر .

ـ٤ـ

وإذا كانت مذاهب النقد والأدب قد تعددت من كلاسيكية ورومانسية ورمزية وسيريالية ، وواقعية وإنسانية ووجودية ، وجماعة نقد الوعى التى قامت فى فرنسا باتجاه سيريالى محض ، فإن أشهر تيارات النقد المعاصر يمكن تلخيصها فيما يلى :

١ ـ الاتجاه الألسنى اللغوى الذى يستحضر إنجازات علم اللغة ونظريه إلى الأدب ، وتختلف فروع هذا الاتجاه وتتكاثر بعدد النقاد أو الباحثين ، ويمكن أن تصل إلى درجة كبيرة من التناقض .

٢ ـ الاتجاه الدلالى ، الذى يحاول أن يجد منهجاً ثابتاً لمعرفة المعنى .

٣ ـ الاتجاه البنيوى الذى نادى به فى فرنسا شتراوس ، وهو مجموعة شديدة التنوع من المذاهب المتناقضة ، أحياناً تشمل وجودية سارتر ، وعلمانية باشلار الزائفة ، واللغويات المعاصرة المستمدة أصلا من سوسير ، إضافة إلى الماركسية أحياناً ، وكلها تميل إلى الابتعاد عن قضية النقد الأساسية ، وهى تحليل العمل الفنى المتكامل وتقويمه .

٤ ـ تيار الحداثة فى النقد والأدب وينطلق من مفهوم علمانى خالص .

٥ ـ التيار الأسلوبى الذى يحاول رصد أسلوب الكاتب فى ظل علم اللغة مستعيناً بالمنهج الإعلامى .

وقد بدأت نظرية الأسلوبية فى النقد الأدبى مع مطلع القرن العشرين على يدى سوسير ، وتلميذه بالى ، وجاء ما روزو الذى عبر منذ عام ١٩٤١ م عن أزمة الدراسات الأسلوبية ، ونادى بحق الأسلوبية فى الاعتبار بين مذاهب النقد ، وفى عام ١٩٦٠ م عقدت ندوة عالمية بجامعة إنديانا كان محورها الأسلوب . . وفى عام ١٩٦٩ أعلن أولمان الألمانى استقرار الأسلوبية علماً ألسنياً نقدياً .

والأسلوبية وصف للنص الأدبى حسب طريقة مستقاة من الألسنية ، أو هى دراسة للأسلوب فى كل المنطوقات اللغوية ، أو فى ظل الأعمال الأدبية الإبداعية .

وتنادى الأسلوبية بأن الفصل بين لغة الأثر الأدبى ومضمونه من شأنه أن يحول دون النفاذ إلى صميم نوعيته .

مذاهب كثيرة متعددة ، متناقضة ، لا تستقر بحال على حال من الأحوال .

-٥-

ونقدنا المعاصر جدير بأن يأخذ من تراثنا النقدى الأصالة ، وأن يقف أمام النقد الأوروبى المعاصر موقف المكتشف الناقد ، وأقرب مذاهبه إلينا مذهب الأسلوبية وبعد فإنى أطالب بما يلى :

١ ـ أن تكف مدرسة النقاد من الشباب عن الإغراب والنقل من النقد الأوربى بوعى وبدون وعى .

٢ ـ أن نرجع إلى نقدنا القديم ونخرجه فى صورة محققة جديدة .

٣ ـ إنشاء مجلة نقدية جديدة تشرف عليها هيئة محايدة من النقاد لا تخضع إلا لحكم الذوق الأدبى وحده .

٤ ـ دراسة تيارات النقد العربى القديمة فى جميع كليات الآداب واللغة فى ضوء الكشوف العلمية المعاصرة .

٥ ـ إنشاء معهد للنقد تكون فيه أقسام لنقد الشعر ـ ونقد القصة ونقد المسرحية ـ ونقد المقالة ، وللنقد العلمى وغيرها .

٦ ـ وضع مناهج مفصلة للنقد والبلاغة تسير عليها المناهج الدراسية فى مدارسنا ومعاهدنا . .

الفصل الثانى

أعمال نقدية معاصرة

-١-

لما جاء عصر النهضة الأدبية الحاضرة استيقظ النقد الأدبى ، وأصبح لنا نقدان : نقد مؤسس على أصول النقد العربى ، ونقد مؤسس على أصول النقد عند الغربيين ، إذ كان هناك أدبان أيضاً : أدب يحتذى القديم فى أسلوبه وموضوعاته ، ويستنكر الأدب الغربى ولا يتذوقه ، وأدب يستوحى الأدب الغربى ويقلده ولا يؤمن بالأدب العربى ، وقد يكون هناك قوم من أهل الأعراف أخذوا من الغرب معانيه وموضوعاته ، ومن الشرق جزالة أسلوبه وجميل تعبيراته [١] .

وظهر الشيخ حسين المرصفى (١٨٨٩م) فألف كتابه « الوسيلة الأدبية » وتعصب فيه للبارودى ، ووازن بينه وبين القدماء .

وجاء المازنى والعقاد فألفا الديوان فى جزأين نقدا فيه شوقياً وحافظاً والمنفلوطى، وعبد الرحمن شكرى .

ثم كتب ميخائيل نعيمة كتابه (الغربال) ، وطه حسين كتابه (حديث الأربعاء) والرافعى كتابه على السَّفُّود ، ورمزى مفتاح كتابه (رسائل النقد) . وتوالت الأعمال النقدية المعاصرة ومن أظهرها ما يلى :

١ ـ الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ، والنقد الأدبى من خلال تجاربى ، وهما كتابان أصيلان فى النقد من تأليف مصطفى عبد اللطيف السحرتى .

٢ ـ الميزان الجديد ، النقد المنهجى عند العرب ، محاضرات فى الأدب ومذاهبه ، فى الأدب والنقد وكلها من تأليف محمد مندور .

---

(١) ص ٤٥٤ النقد الأدبى لأحمد أمين ١٩٦٣ .

٣ ـ النقد الأدبى لشوقى ضيف .

٤ ـ من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب لخلف الله .

كما كتب فى النقد كل من : سهير القلماوى فى كتابها فن الأدب (المحاكاة) ، ومارون عبود فى كتبه : مجددون ومجترون ، على المحك ، جدد وقدماء ، ودمقس وأرجوان . وكذلك عز الدين إسماعيل ، وعبد الحميد حسن ، وزغلول سلام ، وسواهم .

وكتاب الزيات « فى أصول الأدب » من الكتب ذات الصلة الوثيقة بالنقد . وللمؤلف فى النقد : دراسات فى النقد الأدبى ، وفصول فى الأدب والنقد ، ومذاهب الأدب ، وبين الأدب والنقد ، وسواها .

ـ ٢ ـ

على أن ثورة النقد هى دائماً التى تنير السبيل أمام النهضة الأدبية ، والنقد الحر النزيه هو الدعامة للأدب الرفيع ، وفى بدء نهضتنا الأدبية ، كان النقد يعاون الأدب والأدب يغذى النقد ، فلم يسلم رواد الشعر من أقلام النقاد ، وأصاب شوقياً وحافظا ومطرانَ وأبا شادى ، وأحمد محرم ، وعبد الرحمن شكرى ما أصابهم من سخط النقاد وثوراتهم ، ومع ذلك حاولوا دفع النهضة الشعرية إلى الأمام بقوة وعزم وتصميم .

وكان العقاد والمازنى ممن ثاروا على مذهب شوقى فى الشعر ، واشتدت الخصومة الأدبية بين الرافعى والعقاد ، وبين رمزى مفتاح والعقاد كذلك ، وظلت معارك النقد تؤجج الشعلة التى انتقلت إلى الأدباء المصريين جيلاً بعد جيل ، ولا تنس زكى مبارك والمعارك الأدبية التى أثارها ، والخصومات الأدبية بين أحمد أمين وزكى مبارك وما وجه إلى جميع الشعراء المعاصرين ، ومن بينهم على محمود طه ، وناجى ، وأبو شادى من نقد .

وهذه الخصومات الأدبية التى يحتدم فيها الخلاف بين الأدباء ويحكم فيها النقاد منصفين أو متحيزين ، كانت مواسم خصبة للأدب ، تدفع الشباب إلى متابعة قضايا الأدب ومشكلاته ، ودراسته ، وإلى الاهتمام به ، وإلى موالاة السير فى مواكب الأدب

التى هى من طلائع التفكير الحر دائماً ، وكان لمحمد مندور خطوات بناءة فى النقد ، كما كانت أحكام مصطفى السحرتى على شعرائنا المعاصرين ، وهى من الدقة والقوة والعمق بمنزلة عالية ذات أثر فى توجيه حركة النقد والأدب فى العشر السنوات الأخيرة من تاريخنا الأدبى ، ومنذ حين احتدمت الخصومة بين الأدباء الشباب والأدباء الشيوخ، وفى مقدمتهم طه حسين ، والعقاد ، والزيات ، وكثر الحديث عن محنة الأدب وأسبابها .

إننا لا نزعم أننا وصلنا إلى كل غاياتنا فى الميدان الأدبى ، أو أننا بلغنا الذروة من النهضة الأدبية ، أو أن الشيوخ من الأدباء قد جاءوا لنا بكل جديد فى الأدب والنقد . . ولا نزعم كذلك أن صوت الشباب لا يستند إلا إلى ثورة العاطفة وحدها .

ولكننا نؤمن أننا لا نزال فى أول طريق النهضة التى نريد أن نبلغها فى الأدب ، وأن شيوخ الأدب فى مصر لم يكونوا سوى رواد يحاولون اقتحام الميدان ، فمنهم من وقف على الباب ، ومنهم من وقف قبل أن يصل إليه ، ومنهم من دخل منه مبهوراً مثقل الخُطَا كليل الأعصاب ، أما الشباب فقد دخلوا وراء الشيوخ ، ولكنهم نظروا إلى ما أمامهم ووراءهم من أسرار ، ولا يزالون ينظرون وفى أنفسهم حيرة ، وعلى شفاههم لهفة . وقد لمسنا ظاهرة غريبة فى جونا الأدبى ، هى سخرية الأدباء وتعاليهم وكبريائهم ، بل غرورهم ، وخاصة طبقة الشباب الذين يثورون ويسخطون على كلمة النقد التى تقال ، وهذه أول بوادر الضعف الذى نرجو أن تبرأ منه نهضتنا الأدبية الحاضرة .

-٣-

وكتب الناقد مصطفى السحرتى يقول (١).

تأثر الأدب والنقد بحركة الإصلاح الدينى والدعوة للحضارة العربية ، فأشرقت ديباجته ، وتنضرت صياغته ، فكان اتجاهاً إلى العربية الفصيحة ، والبيان العربى المشرق وهجر المحسنات اللفظية ، وظهر ذلك فى أسلوب الإمام الذى لم يسلم من السجع ، ولكنه سلم من الصنعة والتكلف والزخرفة والبهرجة اللفظية ، وتناول

(١) ص ١٥٤ دراسات فى النقد المعاصر ـ رابطة الأدب الحديث بالقاهرة .

الموضوعات الاجتماعية والخلقية ، كما تكشفت العربية الجزلة فى شعر البارودى ، وتناول الأمجاد العربية ، والإشادة بها .

وقد كان للنقد دوره فى هذا الاتجاه الأدبى الغالب ، فرأينا أمثال الأستاذ « حسين المرصفى » فى كتابه « الوسيلة الأدبية » يشيد بشعر البارودى ، ويسجل روائعه ، ويثبت روائع العربية فى الشعر ، وينقد الشعر نقداً لغويًّا ، وبيانياً ، وذوقياً .

ووجدنا محمد المويلحى فى مجلة « مصباح الشرق » ينقد أحمد شوقى فى شعره الأول ، نقداً لغوياً وبيانيًّا ، وصحح له بعض أخطائه اللغوية ، مثل لفظة « غازل » وصحتها متغزل ، وآنة وهى آونة ، لأن الآن جمع الأوان أى الوقت [1] والحين . ويقول الماحى فى ديوانه « إن نقد محمد المويلحى كان مهذباً غير مقذع ، وإن هذا النقد كان أثره فى تجديد صياغة شوقى وتمتين أسلوبه من حيث سلامة التراكيب ، وقوة التدريب ، والإثراء من الألفاظ ، ووضعها فى مكانها حتى وصل إلى ما وصل إليه من تقدم ورسوخ قدم فى الشعر . .

هذان مثالان من أثر النقد فى دعم الاتجاه البيانى فى الشعر ، وقد كان من أعلام النثر البيانى : مصطفى المنفلوطى ، متأثرا بالاتجاه الذى راده الإمام محمد عبده ، وقد كان قمة من كتبوا بالأسلوب البيانى ، فقد كانت مقالاته نماذج فنية للمقال ، مقالات كان يكتبها فى المؤيد عام ١٩٠٨ وكانت « عبراته » محاولات قصصية طيبة ، تستهدف المثل العليا وقد نسجها بأسلوب مشرق رشيق حلو الإيقاع ، وقد كان المنفلوطى مدرسة وحده ، علم جيلنا كيف يمسك بالقلم ، وخلق وعياً قصصياً فى جمهور الأدباء والقراء ، كما يقول الأستاذ عباس خضر فى كتابه « الواقعية فى الأدب » وكان لهذا الأدب الحزين الباكى ، كما يقول ، أحسن الوقع فى نفوس معاصريه ، وأشخاصه الضعاف كانوا انعكاساً لسمات المجتمع فى ذلك الحين .

وقد أقامت كتابات المنفلوطى ثورة نقدية ، على أدبه ، فنقده طه حسين نقداً لغوياً ، وخطأه فى طائفة من ألفاظه ، وأصدر محمد الهياوى كتيباً فى نقد قصة « اليتيم » وهى

---

(١) تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث فى مصر ، للدكتور حلمى على مرزوق .

واحدة من العبرات ، ثم جاءت جماعة المدرسة الحديثة ، فناوشه المازنى والعقاد ، بأقلام من نار ، وعابت عليه هذه المدرسة العقلانية ، فقر الجانب الفكرى ، والمبالغة فى اصطناع الأسس وإثارة العاطفة ، والميل إلى حشد الألفاظ المترادفة وكثرة استعمال المفعول المطلق ، وما إلى ذلك ، ومع أن هذا النقد لم يهتم بحسنات هذا الرجل وفضله ، ومع ما انطوى عليه من عبارات جارحة فقد كان فى جوهره نافعاً للأدباء وتوجيههم إلى مراعاة القصد فى التعبير عن العاطفة ، والإسراف فيها ، هذه لمحة من أثر النقد فى أوائل القرن ، للاتجاه البيانى المحافظ على لغة الضاد .

وإلى جانب هذا التيار البيانى الغالب ، الذى خلق كلاسيكية أدبية جديدة عبرت عن الأفكار والعواطف العامة فى البيئة المصرية ، واعتمدت فى صياغتها النظام والضبط وحققت تقدماً ملحوظاً فى الأخلاق والسياسة والفكر ، وأثرت اللغة ، وعملت على تمجيد التراث العربى . فقد وجد تيار آخر يجاهد فى عنف وعتو هذا التيار، تيار يجرد الكلاسيكية الجديدة من حسناتها ، ويبرز عيوب أدبائها فى البناء الشعرى ، وفى المضامين الشعرية والنثرية على السواء . وقد قاد هذا التيار كوكبة من الأدباء الذين نهلوا من الأدب الفرنسى أو الإنجليزى ، وممن ظفروا بحظ من القراءات العلمية فى مجلة المقتطف ، أو من تعرفوا على المنهج العلمى فى الجامعة المصرية القديمة، أو من اتصلوا بالجريدة لأحمد لطفى السيد ، أو من سافروا إلى بعض البلاد الأوربية وأصابوا نصيباً من الثقافة الغربية ، ونذكر منهم الدكتور أحمد ضيف ، وشكرى ، والمازنى ، والدكتور أحمد أبو شادى ، والدكتور طه حسين ، والعقاد ، وغيرهم من النقاد . ولقد كان أعنفهم وأقساهم وأكثرهم مهاجمة للكلاسيكية الجديدة عباس محمود العقاد والمازنى فى نقدهما لأعلام الكلاسيكية الجديدة ، وعلى رأسهم شوقى ، وحافظ ، والرافعى ، والمنفلوطى ، فعاب العقاد على شوقى عدم وضوح شخصيته فى شعره ، وعاب بناءه الشعرى غير الموحد ، كما عاب عليه طرقه المناسبات اليومية ، وما إلى ذلك . وحمل الدكتور طه حسين على الرافعى ، فهون من كتابه «تاريخ آداب العرب » الصادر فى عام ١٩١١ ، وسخر من كتابيه « السحاب الأحمر ، ورسائل الأحزان » وكان بين الفريقين صراع شديد ، تُبودلت فيه العبارات الجارحة ، بل النابية

. وكان من أثر هذا الصراع أن وجدت مقاييس جديدة للنقد ، فى بنائه ومضمونه من بينها :

* وحدة القصيدة ، والتعبير عن خوالج النفس ، وظهور شخصية الشاعر فى شعره ، والنظر إلى التشبيه نظرة جديدة ، فلا يكون التشبيه مبهرجاً ، ولكن جزءاً مقوياً للفكرة .

كما أنشئت مقالات تنهج نهجاً فلسفيا وعلمياً ، وبرز فى سماء الأدب فى عام ١٩١٤ كتاب أبى العلاء للدكتور طه حسين ، وهو يسير على نهج علمى وفنى .

وظهر فى عالم النقد كتاب الديوان فى عام ١٩٢٠ ، ١٩٢١ للعقاد والمازنى ، وفيه نقدات موجهة ، وإن جافت أدب النقد النفسى فى كثير من عباراتها ، وقد كانت بعض هذه النقدات مبثوثة فى كتاباتهما قبل ظهور الديوان .

وهذه كوكبة من الأدباء والنقاد وجهت الأدب وجهة جديدة ، وطعمت البيئة بالثقافة الغربية . ولم تقتصر الأجناس الأدبية على القصيدة أو المقالة ، بل تنبهت إلى الرواية والقصة القصيرة ، وكان هذا التنبيه راجعاً إلى الاتصال بالأدب الغربى ، فألف الدكتور محمد حسين هيكل رواية « زينب » فى عام ١٩١٢ ، بلغة سهلة رشيقة ، كما ظهرت قصص قصيرة لمحمود عزمى فى سنة ١٩١٥ ، وقصص قصيرة أخرى لمحمد تيمور فى سنة ١٩١٧ . وقارىء هذه القصص يلمس أثر « موباسان » فى بعضها ، كما يلمس صياغتها السهلة المقبولة .

ويمكن القول بإيجاز أن فريقاً من نقاد هذه الفترة ، دعموا لغة الأدب بالحفاظ على سلامة التراكيب اللغوية ، وتصحيح الألفاظ المخطئة ، وقد كانت غيرتهم اللغوية محمودة ، وفريق آخر ، مع حفاظه على اللغة وسلامتها ، وجهوا الشعر وجهة جديدة ، وخرجوا على القافية الموحدة ، فأباحوا القوافى المزدوجة ، والمتقابلة والمرسلة وأدخلوا على الشعر مضامين جديدة ، منها ما هو كونى وإنسانى . ومع إفادة الأدب من هذه التوجيهات الشكلية ، والموضوعية ، فقد كان فى نقد بعضهم عيب ملحوظ ، هو أنهم لم ينظروا إلى حسنات المنقود ومبدعاته ، بل نظروا إلى سيئاته وهفواته ، فخرجوا

عن جادة العدل والنزاهة، ودفعهم الهوى والغيرة إلى نقدات قاتلة ، صاغوها بعبارات جارحة مثيرة وحملوا على الشعر الكلاسيكى الجديد ، الذى يعد مرحلة أدبية مهمة ، حملة غير عادلة ، فلم يغربلوه أو يفجروا زيفه ، أو يكشفوا عن بدائعه ، ويجعلوا القارىء يشعر أو يستمتع بها ، كما هو واجب الناقد ووظيفته الحقة ، فترى المازنى يرفع من بدائع شكرى ويفضله على حافظ إبراهيم حيناً ، ونراه يستبد به الحقد والموجدة فيخفض من شأن شعره ، ويصمه بسمات مزرية حيناً آخر .

وبانتهاء هذه الفترة ، حلت فترة جديدة بدايتها سنة ١٩١٩ ونهايتها الحرب العالمية الثانية . وفى هذه الفترة ، تأثر الأدب والنقد بالواقع الاقتصادى والسياسى الجديد ، تأثر بالدعوة إلى الحرية الفردية وتكونت الطوائف ، وقام بينها صراع مرير ، لون المقال ، وأهاج الشعر ، وكان من ثمرة هذا اللواذ بالصياغة الأدبية السهلة الأليفة للجمهرة ، ووهن التيار البيانى الجزل الفصيح . وفى أبريل من عام ١٩٢٦ صدرت مجلة « السياسة الأسبوعية » ، فكانت فتحاً جديداً للأدب والنقد ، وذخيرة للثقافة العربية والغربية ، إذ تبارت فيها أقلام طه حسين ، وهيكل ، ومحمود عزمى ، ومصطفى عبد الرازق ، وفكرى أباظة ، وطائفة من شباب جيلهم . وظهرت كتب عديدة تدعو إلى « الأدب القومى » وإلى جعل لغة الأدب سهلة سائغة وهى دراسات أدبية ونقدية اتسمت بالصراحة والجرأة والجدة ، واستندت إلى الواقع الاجتماعى ، وتابع الشعراء هذا الفكر الجديد ، كشوقى وحافظ .

وكان من نتائج هذه الحرية الفردية ظهور فن التراجم ، فكتب الدكتور طه حسين كتابه : « الأيام ». وكتب الدكتور هيكل « شخصيات مصرية وغربية » . وكتب بعض شباب هذا الجيل ، فى هذه الناحية ، وتباروا فى ميدان الأدب . واتجه بعض الكتاب إلى الأدب النفسى ، وأعقب هذه الفترة ، فترة أخرى اتجه فيها الأدباء والشعراء اتجاهاً جارفاً إلى الأدب الرومانتيكى ، قادته فى عام ١٩٣٢ مدرسة « أبولو » وعلى رأسها أبو شادى ، وناجى ، والصيرفى ، وصالح جودت ، والهمشرى ، وعلى طه ، ومع اختلاف الموضوعات التى طرقوها ، من شعر الغزل أو شعر الطبيعة ، أو شعر التأمل ، أو الشعر التصوفى ، فقد كانوا ينهلون من بئر واحدة ، هى بئر الفن . فعاد للشعر

رقته، ولطافتة ورهافته وحيويته ، وانطلقت العواطف فى تدفق ، كما تميزت الأساليب بالطلاقة والأصالة والوضاءة . وليس معنى هذا أن الشعراء الذين سبقوهم من الكلاسيكيين ، أو من المدرسة التطورية لم يعبروا عن عواطفهم ، بل إن الكلاسيكيين عبروا عنها ، ولكن فى تعقل واتزان . وعبرت المدرسة التطويرية عن عواطفها فى عقلانية ، وكان يعوزها الموسيقى الرقيقة والتعبيرات السهلة الأنيقة فى كثير من الأحيان.

وفى هذه الفترة أسهم النقد فى تأييد الحركة الرومانتيكية العاطفية فى تعزيز الناحية الجمالية الفنية ، وكان لمقالات أبى شادى أثر خطير فى هذه الناحية ، كما كان لكتاب «أبولو » مقالات فى عرض وتحليل نتائج هؤلاء الشعراء الجدد ، فكتب عن ناجى نظمى خليل ، وكتب عن الصيرفى بعض النقاد ، وكتب عبد العزيز عتيق والسحرتى عن ديوان « أنداء الفجر » لأبى شادى . ومع قيام صراع بين هذه المدرسة الجديدة من المحافظين ، وبين المدرسة التطورية من أمثال العقاد وطه حسين فى كتابه « حديث الأربعاء» ، ومن تابعهما من الشباب من أمثال سيد قطب ، والعوضى الوكيل ، وغيرهما، علت موجة الرومانتيكية ، على هذه الموجات المعارضة ، وانتصرت الجمالية الشعرية ، كما انتصر المذهب الفنى فى التقويم والحكم على المذهب البيانى والعقلانى والنفسى . وأضفى الدكتور مندور فى عام ١٩٤٤ ، وما بعده ، على الجمالية الفنية حيوية وبهاء ، فى كتابه « الميزان الجديد » الذى صدر فى عام ١٩٤٤ ، وفى حساسية الفنان المرهف نقد بعض قصائد العقاد ، كما نقد بعض قصائد شعراء « أبولو » وإن تعالى فى نقد هؤلاء الشعراء بمذهبه الفنى .

ولبث التيار الأدبى الرومانتيكى ، والتيار النقدى الفنى ، مسيطرين على البيئة الأدبية حتى قيام الحرب العالمية الثانية ، ولاتزال آثارهما باقية إلى اليوم . وقبيل الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٥٢ كان الأدب والدرس الأدبى ، يسايران الاتجاه البيانى الفصيح ، والتيار العقلانى ، والتيار العاطفى والتيار النفسى أو السيكولوجى الذى ينظر إلى الأدب كتعبير عن الشخصية وسجل لانفعالاتها وعواطفها ، وهذا أثر من آثار الرومانتيكية . وبعد انتهاء الحرب الثانية ، أخذ الفكر يتجه إلى ربط الأدب بحياة

الناس والمجتمع ، وتأثر النقاد بهذا الفكر الجديد ، وساعد عليه اتصالهم بالثقافة الأجنبية ، ودعوا الأدباء إلى الأدب الواقعى ، شعراً ونثراً . وكان من أوائل من دعوا إلى هذا الأدب وحمل على الرومانسية ، محمد كمال عبد الحليم فى ديوانه « إصرار » وكان مفيد الشوباشى من أوائل من دعوا إلى هذا الاتجاه وفلسف له . وسارت القصة والرواية فى هذا الاتجاه مثل رواية « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى ، ومثل قصص « أرخص ليالى » ليوسف إدريس .

وقد ناصر النقد ، هذا الاتجاه ودعمه ، إن لم يكن قد وجه الأدب .

وركب الدكتور محمد مندور الموجة الواقعية وترك النظرة الجمالية الفنية ، واعتمد النقد الأيديولوجى العقائدى ميزاناً جديداً له ، اهتمامه بالناحية الجمالية فى آخر حياته فى كتابه « النقد والنقاد المعاصرون » والبحث لا يجاوز الاحدى عشرة صفحة من هذا الكتاب ـ وليست الواقعية وصفاً للموقف السياسى أو الاجتماعى ، ولكنها تصوير للحقيقة والغلغلة فى الأسباب والظروف التى أثمرت المواقف ، والعمل على إيجاد حل أو علاج للعيوب الاجتماعية علاجاً سليماً .

الفصل الثالث

رواد النقد العربى الحديث

يرجع بدء الحركة النقدية الحديثة إلى الشيخ حسين المرصفى وكتابه « الوسيلة الأدبية » الذى تتلمذ عليه ألبارودى وغيره من أدباء النهضة الحديثة وشعرائها فى مصر ، وكان منهجه العناية بدرس النص الأدبى دراسة ترتكز على النقد اللغوى مع بصر ذكى بخصائص الأسلوب الشعرى ، وكثيراً ما يوازى بين الشعراء والكتاب القدامى والمحدثين ، وينوه بقصيدة للبارودى لجمال سياقها وحسن نسقها ، إذ لا تجد بيتاً يصح أن يقدم أو يؤخر ، وهذا الرأى هو الذى سجله العقاد والمازنى فى كتابهما « الديوان » بعد ذلك ، وكان الشيخ المرصفى حريصاً على البناء الفنى الموروث للقصيدة العربية .

وكان الشيخ سيد بن على المرصفى يسير كذلك فى هذا الاتجاه فى نقد الشعر ، وكان أستاذاً لطه حسين ، وينوه به طه حسين فى مقدمة كتابه « تجديد ذكرى أبى العلاء » .

وكذلك سار الشيخ حمزة فتح الله فى كتابه « المواهب الفتحية » . . ويجىء مطران بدعوته التجديدية فى الشعر .

ثم تجيء مدرسة شعراء الديوان بنظرياتها كذلك فى الشعر ، وقد قدمت للنقد العربى الحديث أثمن سفر ، بإخراج العقاد والمازنى لكتابهما « الديوان » بجزءيه الأول ـ وقد صدر عام ١٩٢٠ ، والثانى ـ وقد صدر عام ١٩٢١ . وفى هذه الكتاب النقدى هاجم العقاد أحمد شوقى ، ورأى أن الشعر يقاس بمقاييس ثلاثة : تجربة إنسانية ، وأنه تعبير عن ذات الشاعر ووجدانه ، وأن القصيدة بنية حية وليست أجزاء متناثرة ، ورأى أن أحمد شوقى ليس شاعراً بأى مقياس من هذه المقاييس الثلاثة .

وإذا كان مطران صاحب فضل فى تمويل فن الوصف الشعرى من الوصف الحسى إلى الوصف الوجدانى ، فإن شكرى ـ أحد جماعة شعراء الديوان ـ كان له الأثر فى

تطوير شعر الفكرة إلى شعر التأمل الوجدانى والاستبطان الذاتى ، فالمضمون الشعرى لابد أن يتخذ فى الشعر الغنائى الطابع الوجدانى فى رأى شكرى وجماعة شعراء الديوان، سواء استمده الشاعر من الطبيعة الخارجية : أم من ذات نفسه العاطفية أو الفكرية .

وقصيدة العقاد « نفثة » التى يقول فيها :

ظمـآن ظـمآن لاصَـوْب الغمـام ولا

عـذب المـدام ولا الأنـداء تروينـى

وكذلك قصيدة شكرى التى خاطب فيها المجهول، وهى فى الجزء الخامس من ديوانه :

يحوطُنِى منكَ بحر لستُ أعرفه ومَهْمَهٌ لستُ أدرى ما أقاصِيه

تمثلان هذا الاتجاه الوجدانى عند مدرسة شعراء الديوان ، وعلى ضوء هذا المنهج نقد العقاد والمازنى أحمد شوقى ، والديوان عمل عظيم فى النقد .

وتجىء مدرسة المهجر ، ويؤلف ميخائيل نعيمة كتابه النقدى « الغربال » الذى صدر عام ١٩٢٣ ، وكتب العقاد مقدمته . والكتاب حَمْلة على أنصار الأدب التقليدى ومن يسميهم ضفادع الأدب ، وبعض مقالات عن : القرويات للشاعر القروى ، والريحانى فى عالم الشعر ، وكتاب « ابتسامات ودموع » لِمَىّ زيادة ومنهج نعيمة فى النقد هو المنهج التأثرى الذى يعتمد على الذوق وحده ، ومن الغريب أنه لم يعجب بقصيدة شوقى فى عودته إلى وطنه من منفاه فى الأندلس . ومن زعماء التأثرية فى الغرب : جيل ليمتر فى فرنسا ، وباتر فى انجلترا ، وسبنجارن فى أمريكا .

وتجىء مدرسة أبولو بمقاييسها الشعرية والنقدية المشهورة ، ومن نقادها : أحمد الشايب ، ومصطفى عبد اللطيف السحرتى .

وللعقاد آراء كثيرة فى النقد وأهمها ما سجله فى الديوان [١] . وكان العقاد يسير على

---

(١) راجع كتاب « العقاد ناقدا » لعبد الحى دياب .

المنهج النفسى فى النقد ، ويدافع عنه ، وسار على أساسه فى دراسة ابن الرومى ، وفى دراساته فى العبقريات الإسلامية ، وفى دراسته للمتنبى فى كتاب « مطالعات » .
ويقول محمد مندور فى العقاد : إنه رجل خصب منتج [1] وإنه من النفر القليل فى بلادنا الذين نستطيع أن نستخلص لهم من مجموع إنتاجهم الثقافى فلسفة عامة فى الحياة والأدب بمجملها : الفردية والحرية [2]. وإن أبرز ما ظهرت فيه ملكة العقاد النقدية منذ مطلع حياته كانت الدعوة إلى التجديد فى الشعر الغنائى الذى يتكون منه تراثنا الشعرى التقليدى ، وهى دعوة كان العقاد وصاحباه شكرى والمازنى قد تأثروا فيها بلا ريب بحصيلتهم من الشعر الغربى والإنجليزى بخاصة . والعقاد ذو قدرة فائقة على تمثل جميع ما يقرأ ، وعلى هضمه ، حتى يستحيل إلى جزء من ذاته ، ومن العناصر المكونة لشخصيته الثقافية والأدبية . والعقاد من القوة بحيث يطبع جميع آرائه بطابعه الخاص وكأنها منبعثة من ذاته [3]. وينقد مندور العقاد فى الشعر الفكرى أو الفلسفى ، لأن الشعر ـ وبخاصة الغنائى منه ـ لا يتسع للفلسفة ، والوحدة الموضوعية التى يذهب إليها العقاد لا تكاد تتصور فى الشعر الغنائى الذى يقوم على تداعى المشاعر [4].

ومرجع العقاد والمازنى فى النقد إلى هازليت ، وماكولى ، وأرنولد ، وشاسترى ، وأغلب آراء العقاد فى النقد مأخوذة من آراء وليام هازليت ، ومحاضراته عن الشعراء الإنجليز ، ويشبهه العقاد كثيراً فى عنفه النقدى [5]. ومذهب العقاد فى النقد النفسى هو مذهب ناقد غربى مشهور ، هو ريتشاردز ، حيث يذهب صاحب كتاب «مبادىء النقد الأدبى » أ . أ . ريتشاردز الذى ألف عام ١٩٢٤ وترجمه محمد مصطفى بدوى منذ سنوات إلى العربية إلى تقرير الصلة بين مسائل النقد الأدبى وعلم النفس ، فالنقد فى نظره يثير جميع الموضوعات السيكلوجية ، ووظيفة النقاد هى التمييز بين مختلف التجارب وتقويمها عن طريق الإدراك الواضح لطبيعة التجربة .

---

(١) ص ٧٩ النقد والنقاد المعاصرون لمندور .
(٢) ص ٨٩ المرجع نفسه .
(٣) ص ٩٥ المرجع السابق .
(٤) المرجع نفسه .
(٥) ص ٢٠٢ نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر لعز الدين الأمين .

ويجيء طه حسين ، وهو مدرسة أدبية مستقلة ، وآراؤه فى النقد كثيرة ، وبخاصة فى كتابه « حديث الأربعاء » الذى ظهر عام ١٩٣٥ ، ومنهجه فيه جامع بين النقد الفنى الذى يتابع فيه جول ليمتر ، والنقد النفسى الذى يتابع سانت بيف ، والنقد الاجتماعى الذى يساير فيه تين ، وهو منهج أقرب إلى التكامل من المنهج النفسى الذى سار عليه العقاد وآخرون ، ولم يقف طه حسين عند نقد الشعر ، بل نقد القصة والمسرحية والملحمة الشعرية .

وكان طه حسين يرى فى مطلع حياته أن النقد ينحصر فى إظهار الخطأ من غير تملق أو تحامل ، وكتب ذلك وهو ينقد كتاب تاريخ آداب اللغة العربية ، لجورجى زيدان عام ١٩١١ (١).

وفى كتاب « حافظ وشوقى » يرى طه حسين أن حافظاً مقلد صريح التقليد ، أما شوقى فهو عنده مجدد ملتوى التجديد . ثم يمضى الزمن ويستحيل تقليد حافظ إلى نضج غريب ، وقوة بارعة ، وشخصية تفرض نفسها على الأدب فرضاً ، كما يستحيل تجديد شوقى إلى تقليد ، حتى إذا كانت أعوامه الأخيرة كانت قصائده كلها تقليداً ظاهراً للقدماء من الشعراء .

ويرى أخيرا أن « شوقى » لم يبلغ ما بلغه حافظ من الرثاء ، ومن تصوير نفس الشعب وآلامه وآماله ، ومن شكوى الزمان ، وهو بعد هذا أخصب من حافظ طبيعة ، وأغنى منه مادة ، وأنفذ منه بصيرة ، وأسبق منه إلى المعانى ، وأبرع منه فى تقليد الشعراء المتقدمين ، لأن حافظاً كان يقلد فى الألفاظ والصور ، وكان شوقى يقلد فيها وفى المعانى ، وشوقى شاعر الغناء وشاعر الوصف ، ومنشىء الشعر التمثيلى فى اللغة العربية .

وظهر فى ميدان النقد أستاذ جليل من زملاء طه حسين ، هو أحمد ضيف ، صاحب كتاب « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » ، وفيه يبسط ضيف رأيه فى الشعر وفى نقده بوضوح .

---

(١) راجع ص ٨٦ و ٨٧ الهلال عدد فبراير ١٩٦٦ .

ومن تلاميذ طه حسين النقاد : سهير القلماوى ، وشوقى ضيف ، ومحمد مندور . . ونقف عند مندور وكتاباته النقدية التى كان من أهمها : « الميزان الجديد ، فى الأدب والنقد ، النقد والنقاد المعاصرون » .

ومندور ناقد بطبعه وفطرته ، قد اتجه إلى المذهب الواقعى ، وجادل العقاد كثيراً فى مذهبه النفسى . وممن نقد المذهب النفسى فى أوروبا الناقد دافيد داتيشى ، وإليوت الإنجليزيان و « جيتس » و « أرفنج مابيت » الأمريكيان ، و « جون ريتشارد جرين » .

وكذلك جادل مندور رشاد رشدى الذى اعتد بالجمالية والشكل دون المضمون ، وكان مندور يعتد بالمضمون الاجتماعى أو الواقعى ويجعله أساساً لنقده .

والسحرتى من رواد النقد المعاصر ، وكتبه : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ، والنقد الأدبى من خلال تجاربى ، والفن الأدبى ، وشعراء مجددون ، وشعر اليوم ، و شعر الطبيعة ، تمثل مذهباً متكاملا فى النقد يعنى بالمقومات الأساسية للقصيدة ، من تجربة شعرية ، ووحدة عضوية ، وبشكلها ومضمونها جميعاً .

ومن نقادنا المعاصرين : د شوقى ضيف فى كتابه النقد الأدبى ، وسهير القلماوى فى دراستها للمحاكاة ، ويحيى حق فى كتابه « خطوات فى النقد » ، وعبد القادر القط فى كتابه « التجديد فى الأدب المصرى » ، ورشاد رشدى فى عدة كتب له .

الفصل الرابع

تراجم مفصلة لبعض النقاد

محمد مندور الناقد

(٥ يوليو ١٩٠٧ ـ ١٩ مايو ١٩٦٥)

ـ ١ ـ

يعد الدكتور مندور من طبقة الرواد فى تاريخنا الفكرى والثقافى والأدبى ، ومن طليعة العاملين فى شتى ميادينا الاجتماعية ، ومن كبار كتابنا فى الأدب والنقد والصحافة والاجتماع .

وهو فريد كتابة المقالة الصحفية ، إذ حمل عبء التحرير فى الكثير من الصحف والمجلات السياسية والأدبية منذ ما يقرب من العشرين عاماً .

وهو كذلك كاتب اجتماعى ديمقراطى تقدمى فى الطليعة ، ولعله من أوائل الداعين إلى العدالة الاجتماعية فى حياتنا المعاصرة ، وكان الشعار الذى اختاره لجريدة الوفد المصرى التى تولى رياسة تحريرها منذ أمد « الدعوة إلى العدالة الاجتماعية » . ولمقالات الدكتور مندور السياسية والاجتماعية أثرها فى تعبئة الشعور الوطنى فى مصر ، وفى إشعال الثورة النفسية بين المواطنين على الاستعمار والإقطاع مما مهد للثورة السياسية التى قام بها جيش مصر فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وكان لهذه المقالات صدى ضخم فى صفوف المواطنين إبان تلك الأيام الماضية ، وكان كل مصرى يحرص على قراءة مقالات الدكتور فى صدر الصحف التى كان يشرف على تحريرها ، وكنت من هؤلاء الحريصين عليها ، وكانت لا تفوتنى إلا نادراً ، ومنها كنت أقف على التطور السياسى فى حياتنا إبان ذاك يوماً بعد يوم .

ومنذ أكثر من خمسة عشر عاماً والدكتور مندور يحمل القلم ، واقفا فى صدر

المكافحين الوطنيين ، لا يتردد ولا يتلعثم ، ولا يحجم عن أية تضحية وطنية ، ولا ينافق فى كلمة الحق ، ولا يجامل أحدا حرصاً على منصب أوجاه أو نفوذ ، مما رفعه بين الكُتَّاب المصريين إلى مستوى رفيع ، ومما جعل لمقالاته أثرها فى محيط المواطنين جميعاً .

-٢-

وكان الدكتور فى صدر حياته الأدبية والجامعية ـ وعلى إثْر عودته من أوربا بعد دراساته الكلاسيكية العميقة فى فرنسا ـ يميل إلى إيثار الناحية الجمالية فى الأدب ، ويدعو إلى العناية بالصياغة فى الأدب والشعر ، ويفضل الشعر المهموس على الشعر الخطابى ، كما يتضح من كتابه « فى الميزان الجديد » . ولكنه على إثر اشتغاله بالسياسة والاحتكاك بالجماهير أخذت البذرة الاجتماعية المستقرة فى نفسه ، والتى تظهر أمارتها فى كتابه « نماذج بشرية » ، تنمو وتتزايد بتأثير الحملات السياسية والاجتماعية التى قادها فى الصحافة ، حتى أصبح الآن يدافع عن الأدب الواقعى الجديد ويشجعه ، ويناصر فكرة الأدب للحياة ، وتطوير المجتمع ، حتى ليعد رائداً للفكر التقدمى فى ثقافتنا المعاصرة ، ولم يكن فى هذا التطور أى افتعال إرادى ، وإنما جاء نتيجة لملابسات حياته ، وتطور اهتماماته ، بانتقاله من الحياة الأكاديمية إلى الحياة العامة .

وهو الذى عَرَّفَ بالتيارات والمذاهب الأدبية العالمية ، التى وضحت لنا حركة الأدب والنقد عند الغرب ، بعد أن استعرض تاريخ النقد المنهجى عند العرب القدماء ، وهو فى اتجاهه العام ديمقراطى واقعى .

وقد أسهم إسهاماً كبيراً فى خلق الوعى السياسى والاجتماعى الذى تمخضت عنه ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، ولذلك آزر هذه الثورة منذ ظهورها ، وأيد انتصاراتها الوطنية والاجتماعية .

وفى المرحلة الأكاديمية من حياته تأثر بالثقافة اليونانية والفرنسية ، وبخاصة بأفلاطون وبرجسون . ومن بين النقاد العرب يظهر فى كتابه . النقد المنهجى عند العرب » إيثاره للآمدى صاحب « الموازنة بين الطائيين » ، ومؤازرته لمذهبه الذى يفضل سلاسة البحترى على تعقيدات أبى تمام ومحسناته البديعية التى طغت حتى أفقرت

الشعر العربى وصيرته زخارف لفظية وعبثاً بالألفاظ ، وأفرغته من كل أصالة وتجديد وابتكار ، بل وأحياناً من كل مضمون إنسانى فكرياً كان أو عاطفياً ، وفى هذا ما يفسر تحمسه لشعر المهجريين الذى سماه بالشعر المهموس ، وأثار بسبب هذه الحماسة غضب الشعراء التقليديين .

وفى مرحلة حياته العامة يظهر تأثره بالمؤرخ اليونانى القديم « توسيديد » الذى ترجم له فى مجلة الثقافة خطبته الرائعة فى تأبين موتى حرب « البيلينيزيا » وحلل فيها الديمقراطية الأثينية وأسسها الفلسفية والروحية الجميلة . كما تأثر بأصحاب المذاهب الاشتراكية الذين كان قد قرأ لهم أثناء إعداده لدبلوم الاقتصاد السياسى فى جامعة باريس ، وبخاصة « سان سيمون » صاحب نظرية « لكل حسب كفايته ، ولكل كفاية حسب إنتاجها » .

وهو من الناحية الأخلاقية لا يزال يعتز بأخلاق الريف المصرى ، ويرى فى والده مثلا أعلى يُحْتَذَى فى كرم النفس ومحبة الخير . وقد تتلمذ للأساتذة المصريين : طه حسين ، ومصطفى عبد الرازق ، وأحمد أمين ، وعبد الحميد العبادى ، وكان يرتضى من الأستاذ أحمد أمين نزاهة قصده ، وصدق حكمه على الناس والأشياء ، كما كان يرتضى من المرحوم مصطفى عبد الرازق سماحة نفسه الفياضة ، وسيظل يذكر للدكتور طه حسين توجيهه له نحو الثقافات الغربية ، وبخاصة اليونانية والفرنسية ، وتمكينه له من دراستهما فى فرنسا .

وخاض الدكتور مندور معارك أدبية كثيرة ، وممن ساجلهم أنستاس الكرملى ، والعقاد ، ورشاد رشدى ، والدكتور محمد أحمد خلف الله . وللدكتور مندور أسلوبه المتميز المستقل ، حتى لقد كان فى بدء عودته من فرنسا يفكر فيما يبدو باللغة الفرنسية ، ويترجم هذه الأفكار فى عملية مزدوجة إلى اللغة العربية ، مما أكسب هذا الأسلوب جدة وأصالة ونفاذاً .

وهو يعتبر المازنى من خير كتابنا المعاصرين إنْ لم يكن فى قمتهم كما يعتبر مطران الرائد الحقيقى بتجديد الشعر فى الشرق العربى ، ويحمل إعجاباً خاصًّا بالكاتب

المهجرى الكبير ميخائيل نعيمة الذى تأثر منذ نشأته الأولى بكتابه « الغربال » كما قاده كتاب « بلاغة العرب فى القرن العشرين » إلى شعراء المهجر وشعرهم المهموس الذى تحمس له حماسة بالغة ، وأطلق عليه عبارة « الشعر المهموس » التى تعتبر جديدة فى نقدنا المعاصر .

وقد كُتبت عن الدكتور مندور كناقد أدبى ومفكر بحوث فى كثير من المجلات والكتب الأدبية ، مثل مجلة « الأدب » و « الأديب » ، وفى كتاب الدكتور النويهى «ثقافة الناقد الأدبى » فصل عنه . كما عرض الأستاذ السحرتى فى كتابه « الشعر المعاصر» لموقف الدكتور مندور من النقد .

ومندور من أسرة من أصل عربى بمديرية الشرقية ، ووالده عبد الحميد موسى مندور من مركز منيا القمح ، والأسرة تقيم فى « كفر الدير » من أعمال مركز منيا القمح بمديرية الشرقية ، وقد غير اسم هذه القرية إلى « كفر مندور » .

-٣-

وللدكتور مندور مؤلفات عديدة تحمل طابعه الفكرى والأدبى والتقدمى ، وتنم عن أصالة وابتكار وتجديد وموهبة عميقة متميزة ، ومن بينها :

١ ـ دفاع عن الأدب ، وطبع سنة ١٩٤٣ ، وهو لجورج ديهاهل ـ ترجمة وتعليقات .

٢ ـ من الحكيم القديم إلى المواطن الحديث ، طُبع سنة ١٩٤٤ ، ترجمة لأربعة من أساتذة السوربون .

٣ ـ نماذج بشرية ـ نُشر سنة ١٩٤٥ ، وكتبت مقدمته زوجته الشاعرة ملك عبد العزيز.

٤ ـ النقد المنهجى عند العرب ـ طبع سنة ١٩٤٦ .

٥ ـ فى الميزان الجديد ـ نشر سنة ١٩٤٥ .

٦ ـ منهج البحث فى اللغة والأدب ـ ظهر سنة ١٩٤٦ عن دار العلم للملايين ترجمة من لانسون ومييه .

٧ ـ تاريخ إعلان حقوق الإنسان : ترجمة لألبيربابيه ، وطبع سنة ١٩٤٨ .

٨ - فى الأدب والنقد - نشر سنة ١٩٤٩ .

٩ - مسرحيات شوقى - طبع سنة ١٩٥٤ .

١٠ - إبراهيم المازنى - ظهر سنة ١٩٥٤ .

١١ - خليل مطران - طبع سنة ١٩٥٤ .

١٢ - الشعر المصرى بعد شوقى - ظهر سنة ١٩٥٥ فى حلقتين .

١٣ - الأدب ومذاهبه - نشر سنة ١٩٥٥ .

١٤ - ولى الدين يكن - طبع سنة ١٩٥٦ .

١٥ - إسماعيل صبرى - طبع سنة ١٩٥٦ . . وهو والكتب الستة الأخيرة نشرها معهد الدراسات العالية التابع لجامعة الدول العربية .

١٦ - ترجمة مدام بوفارى لفلوبير - طبع سنة ١٩٥٥ (من مطبوعات كتابى) .

١٧ - وللدكتور كتاب مخطوط بالفرنسية عن « أوزان الشعر العربى » التى حللها بعد تسجيلها بآلة الكيموجراف (مسجل الموجات) وحللها إلى عناصرها الموسيقية المختلفة . . وقد نشر جزء من نتائج هذا البحث فى مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية سنة ١٩٤٣ .

وقد زار معظم البلاد العربية والغربية ، وزار روسيا ورومانيا فى شهرى سبتمبر وأكتوبر سنة ١٩٥٦ رئيساً لوفد الأدباء المصريين ، وزار قبل وفاته الجزائر وليبيا .

-٤-

وكان مندور عضواً بلجنة المسرح التابعة للمجلس الأعلى للفنون والآداب ، وفى لجنة القراءة للتمثيليات بالفرقة المصرية ، وفى لجنة اختيار الألف كتاب التابعة لإدارة الثقافة بوزارة التربية والتعليم . . . ويعمل بالتدريس فى الجامعة وبعض المعاهد العليا .

وقد ولد مندور فى ٥ يوليو ١٩٠٧ وتلقى ثقافته فى :

١ ـ مكتب القرية ، وقد ظل به حتى سن الثامنة ، أى حتى سنة ١٩١٥ .

٢ ـ ثم المرحلة الابتدائية : بمدرسة الألفى بمنيا القمح حتى سنة ١٩٢١ .

٣ ـ ثم المرحلة الثانوية : بمدرسة طنطا الثانوية حتى سنة ١٩٢٥ .

٤ ـ ثم المرحلة الجامعية : بجامعة القاهرة ـ كلية الآداب (قسم اللغة العربية واللغات السامية) من سنة ١٩٢٥ ـ ١٩٢٩ ، وكلية الحقوق من سنة ١٩٢٥ حتى سنة ١٩٣٠ .

٥ ـ ثم درس بالخارج فى بعثة الجامعة المصرية إلى جامعة باريس : من سنة ١٩٣٠ ـ ١٩٣٩ حيث درس فى السربون اليونانية القديمة والفرنسية وآدابهما ، وفقه اللغة الفرنسية ، ودبلوم معهد الأصوات ، ودرس فى كلية الحقوق ، وحصل منها على الدبلوم العالى فى الاقتصاد السياسى والتشريع المالى .

٦ ـ ونال درجة الدكتوراه فى الأدب العربى من جامعة القاهرة سنة ١٩٤٣ عن « النقد المنهجى عند العرب » .

وشغل مندور عدة مناصب مختلفة منها :

١ ـ التدريس بجامعة القاهرة من سنة ١٩٣٩ ـ ١٩٤٣ بكلية الآداب ، وقد قام بتدريس الترجمة واللغة اليونانية وآدابها ، واللغة الفرنسية وآدابها .

٢ ـ التدريس بجامعة الإسكندرية من سنة ١٩٤٣ ـ ١٩٤٤ بكلية الآداب ، حيث قام بتدريس الأدب العربى المعاصر والنقد الأدبى وتاريخه عند العرب ، والعروض على طريقة المقاطع الصوتية ، ولا تزال مستعملة فى تلك الكلية ، حيث يتولى تدريسها تلاميذه . . وفى هذه المرحلة الجامعية ابتدأ الكتابة فى مجلة الرسالة والثقافة ، وجمعت مقالاته فى كتابى « نماذج بشرية » و « فى الميزان الجديد » .

٣ ـ ومن سنة ١٩٤٤ ـ ١٩٤٨ اشتغل بعد استقالته من الجامعة بالصحافة باعتبارها منبراً أكبر ، فرأس تحرير جريدة « المصرى ، وجريدة « الوفد المصرى » ، وجريدة «صوت الأمة » وأصدر مجلة خاصة هى مجلة « البعث » ، وسُجن عدة مرات بتهم

سياسية برأه القضاء منها ، وكانت أطول مدة فى سنة ١٩٤٦ فى عهد وزارة صدقى .

٤ ـ ومن سنة ١٩٤٨ ـ ١٩٥٠ : اشتغل بالمحاماة .

٥ ـ وفى أواخر سنة ١٩٤٩ انتخب نائباً عن حى السكاكينى بالقاهرة ، وسافر فى آخر عام ١٩٥٠ إلى لندن للعلاج ، وظل كذلك عضواً بالبرلمان المصرى إلى أن حُلَّ بعد حادث حريق القاهرة فى ٢٦ يناير ١٩٥٢ . وكان رئيساً للجنة التربية والتعليم بهذا المجلس ، وعضواً فى اللجنة المالية ، ومقرراً لميزانية وزارة التربية والتعليم .

٦ ـ ومن سنة ١٩٥٢ حتى وفاته عاد إلى الصحافة والتدريس بالجامعة والمعاهد العليا ، كمعهد الدراسات العربية ، ومعهد الصحافة ، ومعهد التمثيل والبحوث الفنية ، وكانت مساهمته فى الصحافة عن طريق المقالات السياسية والأدبية والاجتماعية فى جريدة « الجمهورية » و « الشعب » و « الأهرام » ، ومجلة « الثورة » ، و « الرسالة الجديدة ، و « الهدف » ، و « مجلة الاذاعة » . والنشرة الثقافية لوزارة الإرشاد ـ التى تحولت الآن إلى مجلة « المجلة » ـ وأخيراً تولى رياسة مجلة « الشرق » التى تنتشر مختارات من الثقافة الروسية .

-٥-

ويسجل الدكتور مندور فى صدر كتابه « فى الميزان الجديد » بعض صلاته الأدبية بالدكتور طه حسين فيقول :

بنفسى لأستاذى الدكتور طه حسين ذكريات قديمة كلما عاودتنى أثارت اعترافاً بالجميل لا أستطيع نسيانه . فهو الذى وجهنى إلى الأدب مع أننى كنت منصرفاً فى بدء حياتى إلى القانون بكل رغباتى . وبالرغم من أننى قد انتهيت من دراسة الحقوق، إلا أن توجيه هذا الأستاذ الكبير هو الذى غلب فى حياتى العلمية . وبمجرد انتهائى من الدراسة فى مصر تحمس لإرسالى إلى أوربا . ولقد حدث أن عجزت عن النجاح فى كشف النظر الطبى ، وكنت قد قدمت بحثاً عن ذى الرمة ليقوم مقام الامتحان التحريرى فى مادة من مواد ليسانس آداب اللغة العربية ، فأخذ هذا البحث وذهب إلى وزير المعارف إذْ ذاك ليقرأ عليه فقرات منه فيكسبه إلى جانبى ، وبذلك يضمن

استصدار قرار من مجلس الوزراء بإعفائى من هذا الكشف الطبى العويص . وهذا ماكان . وسافرت إلى أوربا حيث وضعت لنفسى خططى الخاصة فى الدرس والتحصيل ، وكان فى تلك الخطط مالا يتماشى مع الخطط الرسمية ، ولاقيت من ذلك بعض العنت ، ولكننى كنت أجد دائماً إلى جوارى هذا الأستاذ الكريم .

ولقد أخذت عنه شيئين كبيرين هما : الشجاعة فى إبداء الرأى ، ثم الإيمان بالثقافة الغربية ، وبخاصة الإغريقية والفرنسية ، مما حملنى دائماً على الإحساس بأنه قريب إلى نفسى ، على الرغم مما قد نختلف فيه من تفاصيل .

ومقدمة كتابه « فى الميزان الجديد » تفسر اتجاهه الذهنى فى ميدان الكفاح من أجل الأدب ، وهو اتجاه عمل لأجله الدكتور ، وتأثر به فى حياته العلمية ، ولكنه بعد هذه المرحلة عنى فى الأدب والنقد بالمضمون الأدبى أكثر من عنايته بشىء آخر ، يقول الدكتور : « منذ عودتى من أوربا أخذت أفكر فى الطريقة التى نستطيع بها أن ندخل الأدب العربى المعاصر فى تيار الآداب العالمية ، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومناهج دراسته على السواء . ولقد كنت أومن بأن المنهج الفرنسى فى معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفعلها فى النفس . وأساس ذلك المنهج هو ما يسمونه « تفسير النصوص» . فالتعليم فى فرنسا يقوم فى جميع درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الكتاب وتفسيرها والتعليق عليها ، وفى أثناء ذلك يتناول الأساتذة النظريات العامة ، والمبادىء الأدبية واللغوية بالعرض عرضاً تطبيقياً تؤيده النصوص التى يشرحونها . والجامعات الفرنسية لا تلقى بها محاضرات ولا دروس عن العلوم النظرية التى تتصل بالأدب ، فلا نحو ، ولا بلاغة ، ولا نقد ، ولا تاريخ أدب فرنسى ، وإنما يعالج كل ذلك أثناء شرح النصوص ، ومن هنا قلما نجد فى اللغة الفرنسية كتاباً فى النقد الأدبى النظرى على نحو مانجد فى اللغة الإنجليزية مثلا .

هذا المنهج التطبيقى هو الذى استقر عليه رأيى وإنْ كنتُ قد نظرت إلى ظروفنا الخاصة وحاجتنا إلى التوجيهات العامة ، فحرصت على بسط النظريات العامة خلال التطبيق ، كما اعتمدت على الموازنات لإيضاح الفروق التى لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب ، وهذا ما أرجو أن يجده القارىء فى الجزء الخاص بالأدب المصرى المعاصر

من هذا الكتاب ، حيث لم أكتف بنقد روايات أو دواوين الحكيم ، وبشر فارس ، وعلى محمود طه ، ومحمود تيمور ، وطه حسين ، بل عالجت فى كل حديث مسألة عامة، كالأساطير ، واتخاذها مادة الشعر أو القصص . وفن الأسلوب ، والأدب الواقعى ، ومُشاكلة الواقع فى القصة ، وما إلى ذلك . وفى كل حديث قدرْتُ قسمة ما نفعله ، وما يفعله الأوربيون فى غير مجاملة ولا تحامل .

ولقد أثارت تلك المقالات ردوداً وأحاديث ، وأحسست أننا سننزلق إلى المناقشات العامة التى يصعب تحديدها فى مجال الأدب ، فلم أر بدًّا من أن أوضح اتجاهى العام بنقد بعض النصوص نقداً موضعياً أحاول أن أضع فيه يد القارىء على ما أحس من مواضيع الجمال والقبح ، ووقع اختيارى على بعض قصائد وكتابات لأدباء المهجر ، وأحسست فى أدبهم من الصدق والألفة ما وقع فى نفسى موقع الأسرار التى يتهامس بها الناس ، وأكثر الظن أن الكذب فى التهامس أقل بكثير منه فى الجهر ، ولربما كانت هذه الحقيقة النفسية هى السبب الأول فى تسميتى لهذا الأدب بالأدب المهموس . ولقد تساءل نفر من الأدباء عن سر إعجابى بهذا الأدب وافترضوا الفروض التى قد يقبل الذوق الأخلاقى السليم بعضها ويأبى البعض الآخر . ولقد سجلت بعضاً من أصداء هذه المناقشات فى ذلك الجزء من الكتاب ، وذلك لما نفثت فيها من حرارة الإيمان ، ثم لأنها تتمم آرائى وتوضحها بما تعالج من مسائل عامة .

وفى أثناء دراستى لتلك النصوص ـ التى تحدثت عنها وعن غيرها مما تناولته بحكم عملى فى الجامعة كمدرس للأدب ـ أخذ يتكون فى نفسى منهج عام للنقد . ولقد ركزت هذا المنهج فى جزأين من هذا الكتاب يجدهما القارىء فى الفهرست تحت عنوان : مناهج النقد ، تطبيقها على أبى العلاء ، المعرفة والنقد ـ المنهج الفقهى ، وباستطاعة القارىء أن يلاحظ أنه منهج ذوقى تأثرى ، وذلك على تحديد معانى تلك الألفاظ ، فالذوق ليس معناه النزوات التحكمية ، وجانب كبير منه ـ كما وضحت فى مقالى عن الأدب ومناهج النقد ـ ماهو إلا رواسب عقلية وشعورية نستطيع إبرازها إلى الضوء وتعليلها ، وبذلك يصبح الذوق وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التى تصح لدى الغير ، وإن كنت لا أنكر أنه ستبقى فى نهاية الأمر أشياء من الشاق أن نحمل الغير

على الإحساس بها . ولقد سبقنى إلى تقرير ذلك كبار نقاد العرب أنفسهم ، كالآمدى ، والجرجانى ، على محو ما يرى القارىء فى مقالاتى عن المعرفة والنقد .

ثم إننى وإن كنت أؤمن بأنه ليست هناك معرفة تغنى عن الذوق التأثرى ، إلا أننى مع ذلك أحرص على أن يكون الذوق مستنيراً ، وفى هذا المجال ـ مجال الاستنارة ـ أميز بين نوعين من المعرفة : فهناك المعرفة الأدبية اللغوية ، وهذه هى الأساس ، فقراءة مؤلفات كبار الشعراء والكُتَّاب هى السبيل إلى تكوين ملكة الأدب فى النفوس ، وليست هناك سبيل غيرها ، وذلك على أن تكون قراءة درس وفهم وتذوق ، وأما مادون ذلك من أنواع المعرفة ـ كالدراسات النفسية والاجتماعية والأخلاقية والتاريخية وما إليها ـ فهى أيضاً عظيمة الفائدة وتثقف الأديب ثقافة عامة وتوسع آفاقه ـ إلا أنى لا أريد أن تطغى على دراستنا للأدب كفن لغوى ، وأنا مؤمن بأنه من الواجب أن يستقل الأدب بمنهجه عن غيره من العلوم ، وأنه من الخطر أن يطبق عليه منهج أى علم آخر ، أو أن يأخذ بالنظريات الشكلية التى يقول بها العلماء فى الميادين الأخرى .

ولقد حرصت على أن أورد فى الجزأين الأخيرين من الكتاب أمثله لنوعين دقيقين من المعرفة التى تسبق النقد ، وهما « أصول النثر » و « أوزان الشعر » فمن واجب المشتغل بالآداب أن يحيط علماً بأمثال هذه المسائل ، وذلك لأنه إذا كانت دراسة الأدب فى نهاية الأمر هى تذوق النصوص فإنه لا غنى لمن يريد ذلك التذوق من أن يتأكد أولا من صحة النص الذى أمامه ومن استقامة وزنه ، وكيفية تلك الاستقامة إن كان شعراً . ولقد نظرت فى هذا الكتاب عندما انتهيت منه فأحسست أن فيه ما يكفى القارىء الذى يمعن النظر ليخرج منه بالأصول العامة للأدب ودراسته » . .

ودراسات مندور فى الأدب والنقد والاجتماع والسياسة يتجلى فيها طابعه الخاص المستقل الهادف ، وأسلوبه المتميز المطبوع القوى المعبر عن أفكاره ومعانيه وآرائه تعبيراً قوياً واضحاً ، حتى لكأن ألفاظه كما يقول النقاد القدامى « قوالب لمعانيه ، ومعانيه قوالب لألفاظه » .

ومندور يؤمن بديمقراطية الأدب إيماناً قوياً ، فهو يتناول فى أدبه مشكلات الناس

والمجتمع والوطن ، ويتحدث عن الأدباء الكبار والناشئين على حد سواء ، ويقدم لقرائه مؤلفات الأدباء والشعراء من الشبان ، ولا يفرق بين الكتابة عن مطران أو عن محمد فوزى العنتيل ، فالجميع على اختلاف طبقاتهم فى الأدب والشعر على حد سواء فى وجوب دراسة أدبهم والاهتمام به وبنقده .

شوقى ضيف ناقداً

-١-

شوقى ضيف ظاهرة أدبية كبيرة فى حياتنا الثقافية المعاصرة ، فهو أديب ، ومحقق للتراث ، ورائد فى مجال الدراسات الأدبية ، وهو قبل كل شىء ناقد من طراز رفيع .

وإذا كان شوقى ضيف قد تأثر بجيل الرواد : طه حسين ، ومصطفى عبد الرازق ، وعبد الوهاب عزام ، وأحمد أمين . . فإنه ما لبث أن استقل بشخصيته الأدبية المتميزة ، مفكراً وناقداً ومشرعاً للأدب ، حتى صار معلماً من معالم حياتنا الفكرية والأدبية الراهنة ، بل صار دلالة أصيلة على قدرة مصر الفكرية على التجدد والبعث .

ومن منطلق « الحياة من أجل الفكر والبحث والمعرفة والإفادة » ، نهض شوقى ضيف بمسئولياته العلمية الضخمة ، وأضاف الجديد من النظريات العلمية ، التى تثرى الفكر ، وتغذى التراث بالأصالة والمعاصرة معاً ، والتى كتبها بعقل مستنير ، وبصيرة نفاذة ، وإشراق روحى متألق ، ومدارسة ، بل معايشة ، لشتى المصادر والأصول الثقافية والفكرية والأدبية فى تراثنا الخالد .

ومن ميلاده عام ١٩١٠ إلى حصوله على الليسانس من قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة القاهرة عام ١٩٣٥ حيث كان أول الخريجين ، إلى حصوله على الماجستير مع مرتبة الشرف عام ١٩٣٩ برسالته عن « النقد الأدبى فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصبهانى » . إلى حصوله على الدكتوراة عام ١٩٤٢ برسالته عن الفن ومذهبه فى الشعر العربى إلى عمله العلمى فى جامعة القاهرة ومختلف الجامعات فى الوطن العربى ، وفى شتى اللجان والهيئات الأدبية . . تاريخ طويل ممتد حافل بالإبداع والتجديد .

وكتبه فى شتى العصور الأدبية ، وفى النقد والبلاغة والتفسير وعلوم العربية ،

ودراساته عن الشعر العربى وأعلامه فى مختلف العصور ، ومن بينها كتابه « التطور والتجدد فى الشعر الأموى » الذى صحح نظرية خاطئة نادى بها الباحثون المعاصرون من مستشرقين وعرب ، وذهبوا فيها إلى أن الشعر الأموى كان محاكاة للشعر الجاهلى ، وأن حركة التجديد فى الشعر العربى لم تبدأ إلا فى العصر العباسى ، حيث ذهب شوقى ضيف إلى أن حركات التجديد بدأت فى الشعر على أيدى الشعراء الأمويين ، وأن الشعر الأموى كان مستقل المذهب ظاهر الشخصية ، وكذلك كتابه « الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور » يصحح نظرية خاطئة أخرى تقول إن الشعر العربى فى عصوره المختلفة كان موجهاً لخدمة الطبقات العليا ، كما كان بعيداً عن تصوير مشاعر الشعب العربى وأحاسيسه ، فأثبت الدكتور شوقى ضيف فى هذا الكتاب عكس ذلك تماماً ، وأن الشعر انما كان تعبيراً صادقاً عن الشعب ، وطبقاته العاملة ، وآماله الطموح فى الرفاهية والتقدم والبناء . . كل هذا النتاج العلمى الجاد فى مختلف ألوانه يمثل موهبة خلاقة متجددة قادرة على العطاء .

وبحوثه ودراساته فى النقد الأدبى تدل على ذوق مرهف ، وبصيرة نفاذة إلى جوهر العمل الأدبى وأصوله ، ومن بينها كتابه « فى النقد الأدبى » ، وكتابه الآخر « فصول فى الشعر ونقده » .

وكتابه « الشعر العربى المعاصر » الذى رصد فيه كل حركات التجديد عند مدارسنا وشعرائنا الرواد فى مختلف أنحاء العالم العربى ، والمهجر الأمريكى ينقض النظرية القائلة بأن الشعر العمودى المعاصر عجز عن مواكبة حركات التجديد وأن العوض عنه هو الشعر الحر ، فهو يثبت أصالة الشعر العمودى ، ممثلاً فى أروع نماذجه عند الشعراء الرواد فى أنحاء الوطن العربى . .

-٢-

يتناول شوقى ضيف فى كتابه « فصول فى الشعر ونقده » تقويم التراث الشعرى ، ويشرح تطور موسيقاه على مر العصور ، ويوضح اتجاهات الشعر فى العصر الحديث ، ونواقص الإيقاع فى النغم الشعرى الجديد ، وغير ذلك من الموضوعات .

أما كتاب « فى النقد الأدبى » فهو سجل حافل فى تحليل الأدب وتقويمه وتفسير جماله الفنى وتعليله ، وفى دراسة الشخصية الأدبية .

وناقدنا لا يجانب النقد الموضوعى ، ولا يخاصم النقد التأثرى ، فهو لا يلغى طريقة التأثريين الذين يخضعون تحليلهم الشعر لأذواقهم ، بل يعمل على التخفيف من غلواء هذه الطريقة ، بحيث لا تصبح القصيدة مجالا يتحركون فيه بآرائهم وأفكارهم ومعتقداتهم ، بل إن المطلوب أن يتحرك فيها الشاعر نفسه ، فليكن محلل القصيدة أو مفسرها تأثريا ، ولكن ليضغط نفسه وآراءه وأحاسيسه فى إطارها ، وليرجع إلى ذوقه لا إلى الذوق العام الذى يتألف من عاداته ومعتقداته وأهوائه ، والذى يجعل نقده خاضعاً لآراء شخصية ، والذى هو أخطر ما يكون على تحليل أية قصيدة أو الحكم عليها بالجودة والرداءة . . بل إلى الذوق الخاص ، الذى كونه من قراءاته ومن دراساته للشعر ونصوصه فى عصوره وأطواره المختلفة حتى يكون تحليله وحكمه سليمين . . فتحليلنا أو نقدنا يجب أن ينصب على تصوير الحالة الوجدانية التى طافت بالشاعر ، وأنطقته شعره أو قصيدته [١] .

والتجربة الفنية فى الأدب والشعر عند ناقدنا ، إنما هى تجربة نفسية كاملة ، ينقل إلينا فيها الفنان أشتات الأحاسيس والمشاعر ، مما يعود إلى مجتمعه وميوله ، أو يعود إلى ذاته ، وشعوره ، لا شعوره الفردى والجماعى [٢] .

والتجربة أولى بها أن تكون تجربة نفسية ، للعقل عمل فيها ، ولكن بشرط أن لا يخرجها من عالمها ، عالم الرؤى والأحلام ، والصور الطريفة . . ولعله من أجل ذلك كان الخيال عنصراً كبيراً فى التجربة الشعرية ، فهو عنده جوهر الأدب والنقد ، بل هو سر بلاغة الصورة وجمالها وروعتها [٣].

وفى دراسة ناقدنا الكبير للشخصية الأدبية يدلف إلى هذه الدراسة بذوق الفنان ، وبصيرة العالم معاً [٤].

---

(١) ص ١٢٥ و ١٢٦ فى النقد الأدبى ـ الطبعة الرابعة ـ ١٩٧٦ ـ دار المعارف ـ القاهرة .

(٢) ص ٨٣ فى النقد الأدبى .

(٣) ص ١٤٩ فى النقد الأدبى .

(٤) ص ١٧٣ المرجع نفسه .

إنه يحتم على من يتصدى لمثل هذه الدراسة أن تتسع مداركه ، ليقف على المكونات الحضارية والثقافية والاجتماعية والإقليمية ، التى طافت بزمن الأديب ومكانه ، وطوقت آثاره بمعالم خاصة . وهو إلى ذلك كله ينبغى أن يكون ملما بأصول الأدب وقواعده ، حتى يستطيع الحكم على آثار الأديب حكماً موضوعياً [1].

ويحدد معالم منهج علمى أصيل ثابت لتصوير الشخصيات الأدبية .

-٣-

ويقف ناقدنا من الصورة والمضمون موقفاً نقدياً واضحاً ، فهما عنده وجها النموذج الأدبى ، إذ أن مادة النموذج وصورته لا تفترقان [2].

وعنده أن الموسيقى هى من أهم خصائص الصياغة الشعرية ، فلا يوجد شعر بدون موسيقى [3] ومن أجل ذلك وقف من القصيدة المحافظة موقف الناقد المنصف ، فرأى أن شيوع الشعر الجديد لمن يدفع القصيدة التقليدية عن مكانتها [4]. وهو يؤكد أن أركاناً كبيرة من بنيان الإيقاع الشعرى الموزون سقطت عن إيقاع الشعر الحر الجديد [5].

وأنه من أجل ذلك لابد للشعر الجديد من أن يتواصل تواصلاً وثيقاً مع القصيد وأنغامه [6]، وأن هذا الشعر لن يتم نجاحه نجاحاً حقيقيا إلا إذا تكاملت فيه الألحان العذبة ، والإيقاعات الصافية [7].

ويدعو ناقدنا إلى العناية بالقيم الفنية الخالصة فى الأدب . . ومن أجل ذلك ألح على الشباب ليعنوا بلغة أدبهم ، لأن كثيراً مما ينتجونه لا تكتمل فيه القيم الفنية المعروفة فى الصياغة الأدبية [8].

---

(١) ص ٦٧ فى النقد الأدبى ـ شوقى ضيف .

(٢) ص ١٦٤ فى النقد الأدبى .

(٣) ص ٥٨ فصول فى الشعر ونقده ـ طبعة دار المعارف ـ القاهرة ـ ١٩٧٦ .

(٤) ص ٣٠٠ فصول فى الشعر ونقده

(٥) ص ٣١٥ فصول فى الشعر ونقده .

(٦) ص ٥٢ فصول فى الشعر ونقده .

(٧) ص ٣٠٠ فصول فى الشعر ونقده . .

(٨) ص ١٩٨ فى النقد الأدبى .

ويتحدث طويلا عن الشعر والتصوير والموسيقى ، ويحلل التجربة الشعرية ، ويشرح الوحدة العضوية للقصيدة ، ويؤكد أهمية دور الخيال فى الصورة الشعرية ، ويحتم توفر الموهبة والأصالة والإبداع فى العمل الأدبى .

- ٤ -

وفى كتابه « دراسات فى الشعر العربى المعاصر » يؤكد ناقدنا أن الصلة بين اتجاهات شعرنا المعاصر ومقومات شعرنا الموروث باقية خالدة لا يمكن انفصامها ، فشعراؤنا مع تمثلهم للشعر الغربى ونماذجه ، وتجديديهم شعرهم شكلاً ومضموناً يحسون أن أسلافهم فى أعماق نفوسهم ، كما يحسون أنفسهم وبيئاتهم وعصرهم .

وعندما تحدث ناقدنا الدكتور شوقى ضيف عن « الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور » ، صحح الخطأ الذى ذاع على ألسِنَة الكثيرين ، من أن شعراء العربية كانوا بمنأى عن شعوبهم ، وكانوا شعراء قصور فحسب ، فأثبت أنهم أفصحوا تمام الإفصاح عن أحاسيس الشعوب العربية ، وعن وجدان عصرهم وجيلهم ، وبذلك لم يفصل بين الشعراء ومجتمعاتهم ، مؤكداً أن الشاعر هو ابن عصره ومجتمعه .

وعندما درّس البارودى عرض بالتفصيل لعصره وسيرته ، وما اختلف عليه من مؤثرات ، وحلل شعره ، وأبان عن منزلته الشعرية وريادته للبعث الجديد فى الشعر العربى ، حتى صار رائده الذى حمل شعلته إلى الأجيال الجديدة ، مهما اختلفت اتجاهاتها بين التفكير والتجديد .

وفى دراسته لشوقى وقف طويلا على المؤثرات العديدة فى حياته وشاعريته وعلى مواقف شوقى بين التيار القديم والجديد ، وعلى موقف النقاد من شوقى وموقف شوقى من النقاد .

وبذلك أكد الصلة بين الشاعر ونقاده ، وبينه وبين عصره وجيله ، وبين الموهبة والإبداع ، وبين الأصالة والمعاصرة ، وبين التراث والخلق الفنى .

- ٥ -

وعندما نقف أمام نص أدبى لناقدنا الكبير رأى فيه ندرك إلى أى مدى نفذ بروحه

الشفافة ، وبذوقه الأصيل ، وبثقافته الواسعة إلى جوهر رأى النص ومضمونه ، دون عناء أو التواء ، وذلك أثر واضح لروحه النقدية العميقة ، ولنظرته التحليلية الواسعة لمضامين النص ، ولأصول الأدب والفن .

ومنذ عشرين عاماً على وجه التقريب سألنى الأستاذ يحيى حقى عمن يختاره لكتابة روائع من الشعر القديم وتحليلها إلى مجلة المجلة . . فلم أتوان فى أن أقول له : إن أصفى المعاصرين موهبة وأكثرهم قدرة على النفاذ إلى روح النص الشعرى هو شوقى ضيف .

ومازلت أقول إن ميزان النقد فى يدى شوقى ضيف ميزان عادل ، لا يحيف على جَوْدَة، ولا يتنقص موهبة مجيد ، ولا يحكم إلا حيث تكون أسباب الحكم قوية وعادلة .

وأحب أن أقول : إن شوقى ضيف من أكثر الرواد طموحاً فى مذهبه النقدى ، وأصالة فى فهمه لتيارات الأدب ومدارسه ومذاهبه ، ولأصوله وشتى خصائصه ، وذلك مما يجعل له مكاناً متميزاً فى نقدنا الحديث .

السحرتي ناقد من جيل الرواد

كان مثالاً إنسانيًّا حيًّا على الأخوة الإنسانية والتعاون الأدبي ، والروح المتوقدة لخير الأدب والأدباء ، والفكر المتوثب من أجل خدمة كل قضية شريفة ، تعود على الإسلام والعروبة والوطن والإنسانية عامة بالخير . . ولقد بدأ حياته الأدبية بعد النضج ، وجال قدمه فى المجالات الأدبية والصحف اليومية والإقليمية ، ودبج المقالات النقدية والاجتماعية والسياسية ، كما دبج تراجم العظماء وكبار الأدباء من غربيين وعرب .

والسحرتى فى حقبة من عمره ، نظم الشعر ، وأخرج ديواناً جديداً أسماه : « أزهار الذكرى » ذكرى عشر سنوات قضاها فى بلده الصغير الجميل « ميت غمر » وتقع هذه الحقبة بين عامى ١٩٣٤ و ١٩٤٣ م .

ويقول د . أحمد زكى أبو شادى فى تقديمه لهذا الديوان فى شعر السحرتى : « هو شاعر مفكر ، ذو غاية رفيعة فى شعره ، هى الإنسانية التى يؤمن بحقها الأول عليه إيماناً عميقاً ، وثانى ما نلمسه فى شعره إقباله على الطبيعة فى حب وهيام شديدين ، ثم روح الإصلاح الاجتماعى الذى يتناوله تناولاً شعريا جميلاً ، ثم شعر الحب الممزوج بالروح الفلسفية الصادقة الحرارة ، وما فى شعره من قدرة وصفية قرينة لطاقته الشعرية الممتازة ، وهو موسيقى الطبع فى كل ما ينظم ، على تباين شعره . إنه شاعر رومانتيكى، أحب الطبيعة والريف حبًّا خالصاً ، فاندمج فى روحيهما ، وعَبَّر عنهما بشعر عذب صادق ، فى طلاقة جميلة لا تحمل تنافراً لفظياً ، ولا يشينها خلل موسيقى، ولا تأسرها قيود صناعية ، ولا تنزل بها رغبة لإرضاء الجماهير » . وليس السحرتى ممن يحترم مبدأ الفن للفن ، ولكنه يؤمن بأن الفن للحياة فى أسمى معانيها . . إنه ليس له وثبات ناجى ، ولا رمزيات الصيرفى ، ولا غنائيات صالح جودت ، ولا وجدانيات الشابى ، ولا وصفيات الشوباشى ، ولا ديباجة السنوسى أو الجهنى ،

ولا تَرَسُّل عثمان حلمى . ولكن له أسلوبه الموسيقى المتحرر ، وروحانيته الساذجة الحلوة ، وريفياته الجميلة ، وعواطفه الإنسانية الحارة ، وطاقته الشعرية النابغة ، وله قبل ذلك وبعده فنه الذى يعتز به ويدعو إلى الاعتراف به بين شعراء المدرسة الحديثة الموهوبين ، وكيف لا يكون ذلك وهو الجامع ما جمع من الطلاقة البديعة ، والخيال الرائع والموسيقى المستحدثه فى نظام هو نظامه ، لا يقلد فيه أحداً ، وإنْ تجاوب مع أقرانه من أعلام النهضة الشعرية فى العالم العربى ، وهذا التجاوب الشامل علامة من علامات الشاعرية القوية ، كما أن احتفاظه بشخصيته علامة أخرى من علاماتها القوية ، وحسبك أن نفترض حرماننا من نماذج هذا الشعر الحديث ، فنشعر بالفراغ الذى تشغله شخصية السحرتى الشاعر ، وإن أبى عليها إلا التواضع أو التوارى ، كأنما ذلك من أصول فنه العميق .

ثم هجر ميدان الشعر وتحول إلى ميدان النقد ، والبحث الأدبى ، وصار علماً من أعلام هذا الميدان ، بما اتسم به من ثقافة واسعة وحيدة نادرة ، وخُلق كريم .

وكتابات السحرتى من نبع شخصيته الناضجة ، وإنسانيته العميقة ، وليس أوصف للسحرتى من قول « الدكتور أحمد زكى أبو شادى » عنه أيضاً فى تصديره لكتابه « أدب الطبيعة » .

« ليس مصطفى عبد اللطيف السحرتى إلا الأديب الإنسانى بأوفى معانيه ، وهو بفطرته شاعر الطبيعة المطبوع فى جمالها ومعانيها إلى أبعد ما تلهمه الشاعرية الصحيحة ، وهو رجل مكتمل الأخلاق ، ناضج الإحساس ، متزن التفكير ، يدين بالإنسانية فى صميم وجدانه ، وينبض فؤاده بنبضات هذا الكون العظيم » .

توثقت علاقتى بالسحرتى سبعة وثلاثين عاماً ، أى منذ عام ١٩٤٦م ، فعرفت فيه إنساناً طيب السيرة والسريرة ، إنساناً هادىء النفس ، دمث الخلق ، حلو الحديث ، إذا لاقيناه تفتحت نفسه فى نفوسنا ، وأفاض روح المرح والفرحة والأمن فى قلوبنا .

ويقع قارىء ديوانه « أزهار الذكرى » على شواهد من هذه النزعة المتفائلة من قصائده ، ونذكر على سبيل المثال قصيدته « الفرحة » التى جاء بها :

فمـالــى لا أُسَـرُّ بـــلا قيــود

وأبسم فـى غــدوى أو رواحــى

وأنســى الهــم إن الهــم ثقـــل

يهدد فـى المســاء وفـى الصبــاح

وأمـرح مثـل عصفـور سعيــد

وألتمس المنـى فـى كـل ســاح

فمـا الدنيـا سـوى جذل وأنس

ولــذات جنين مــن الكفــاح

وليس يـــدوم للإنســان شـىء

سوى البسمات واللهـو المبــاح

وللبسمــات سحـر أى سحـر

ووحى مشرق فى القلب ضاحى

هذا هو العلاج الروحى القوى الذى عالج السحرتى به داءه ، وشفى به كثيراً من المتصلين به . الدواء الذى استخلصه من تجارب الحياة الجادة المريرة . وتغلب به عليها، فإذا طاف به طائف من الهم أو الكدر نحاه بروحه المرحة ، وفلسفته الرواقية التى لا تأبه بالهموم والآلام ، وفى قصائد « الوحدة » و « المرح » و « شفاء الروح » و«ضحكة»، يكشف لنا عن مطاردته للهموم ، باللواذ إلى الطبيعة ، واللواذ إلى نفسه القوية ، وفلسفته الرواقية ، فيقول مثلاً فى قصيدته « ضحكة » :

سأضحك للـوجود بملء قلبيِ

وأهتف للــطبيعة حلـــو هتفِ

وأهـزأ بالهمـوم وإن تــــوالت

فتنقشع الهمـوم سحاب صيفِ

وأرسل ضحكتى فى الجو تسرى

فيحضنـها الأثـير كخـير إلفِ

وحياة السحرتى التى عرفنا لمحات منها تدل على أنه رجل عجيب ، يختلف عن الناس ويسمو على بيئته ، ويميل إلى أن يعيش عيشة فكرية وروحية خالصة ، ولم يقبس من وراثته وبيئته إلا ما اتسق مع هذا النزوع .

فقد تقوت محبة الطبيعة لديه فى موطنه « ميت غمر » وهو بلد رومانتيكى جميل ، تحيط به مياه النيل من جهاته الأربع ، وتحف به الحدائق والحقول . وورث من والده الحاج عبد اللطيف السحرتى وكان من كبار تجار هذا البلد : الصراحة والميل إلى الفكاهة ، ومن والدته الطيبة : التواضع ورقة الحاشية . وتفرد فى اسرته بالعزوف عن المادة ، لما وقر فى روحه من شفافية ، ولهذا كان أكبر من بيئته ووراثته .

وكان ميلاده فى الثالث والعشرين من ديسمبر (كانون الأول) عام ١٩٠٢م . وفى جميع مراحل دراسته من ابتدائية وثانوية وعالية ، كان ميله إلى الناحية الأدبية بارزاً ، وتأثره بأساتذة اللغة العربية والأدب تأثراً قوياً ، ويحدثنا السحرتى عن هذه الناحية من حياته فيقول :

« تلقيت أول تعليمى « بالكُتاب » وحفظت به بعض سور القرآن الكريم ، ثم أتممت دروسى الابتدائية بمدرسة « ميت غمر » . ونلت الابتدائية عام ١٩١٦م . وكنت مغرما باللغة العربية والإنجليزية والتاريخ ، وأذكر بحنان عميق أستاذى الشيخ مصطفى الزفتاوى ، ونماذج الإنشاء التى كان يمليها علينا ونحفظها عن ظهر قلب . أعدها بذرة أولى فى تحبيب العربية إلى نفسى ، وتلقيت تعليمى الثانوى بمدرسة كشك بزفتى ، ومدرسة الأقباط بميت غمر ، حيث نلت شهادة الكفاءة ، وأكملت دراستى الثانوية بمدرسة الزقازيق الثانوية ، حيث نلت البكالوريا عام ١٩٢٢ ،ولا أذكر من أثر الأساتذة فى نفسى فى هذه المرحلة إلا أستاذ اللغة الإنجليزية بمدرسة الأقباط مصطفى البلقينى ، وأعزو الفضل فى إجادتى لهذه اللغة إلى هذا الأستاذ الضليع ، ولا أنسى فضل أستاذين كبيرين كانا بمدرسة الزقازيق ، هما : الأستاذ مصطفى عامر

أستاذ الجغرافيا ، والأستاذ أحمد العدوى أستاذ التاريخ فى ذاك الوقت ، وما كان يفيضان على وعلى زملائى من مودة ، وما كان يطرقان فى أثناء دروسهما من موضوعات اجتماعية وفكرية يثيران بها شوقنا إلى البحث ، ويزرعان بها فى نفوسنا بذور الحرية الفكرية ، وعند انتهائى من المرحلة الثانوية ، وقفت متردداً بين الالتحاق بمدرسة المعلمين والحقوق ، وانتهيت إلى إيثار الثانية ، حيث نلت إجازة الحقوق عام ١٩٢٦ . وظل شوقى إلى الأدب متوهجاً بنفسى فى غضون دراستى القانونية ، وكان وقتى موزعاً بين الأدب والقانون ، فكنت أبدأ بمطالعاتى الأدبية لأفتح شهيتى إلى الدروس القانونية ، واستساغة مادتها الجافة » .

وما كاد السحرتى ينتهى من دراسته القانونية بالقاهرة حتى أحس بصدوفه عن المحاماة ، ووجد حلاً ظاهرياً فى الذهاب إلى باريس لنيل دكتوراه الحقوق ، ولكنه ما كاد يستمع إلى الدروس حتى احتواها ، وانصرف عنها إلى الأدب فالتحق بجامعة السربون عام ١٩٢٦ ، أيضاً .

كما التحق بكلية الدراسات العالية لدراسة الصحافة ، وأنفق باقى وقته بالمكتبة الأهلية ، والاختلاف إلى المحاضرات العامة التى كانت تلقى فى المعاهد المختلفة فى الأمسيات ، ولكنه لم يستمر طويلاً بباريس ، إذ عاد بعد أشهر إلى القاهرة ، واشتغل بالمحاماة ستة عشر عاماً حتى أواخر عام ١٩٤٢ م . وتعد الفترة القصيرة التى قضاها فى باريس نقطة تحول فكرية فى حياته ، وفى توسيع آفاق معارفة ، وتقوية إيمانه بالحرية والديمقراطية الحقة .

يقول السحرتى : « فى جو باريس امتلأت رئتاى بنسيم الحرية ، وتأيد إيمانى بالديمقراطية ، وأحببت باريس الأدبية التى فاضت حساسيتها على نفسى وأثار ذكاؤها ذهنى » .

وقد سجل أثر باريس فى سبع مقالات طوال كتبها عنها بمجلة السياسة الأسبوعية فى عدد ٥ مارس (آذار) ١٩٢٩ م ، إلى عدد ٢٥ أبريل (نيسان) ١٩٢٩ م ، وهى مقالات نابهة تليق بأن تضم فى كتاب مفرد . وسجل إلهامات باريس فى عدة بحوث

طويلة كتبها بجريدة وادى النيل فى نوفمبر (تشرين الثانى) ١٩٢٨ م . والشرق الجديد فى يناير (كانون الثانى) ١٩٢٩ م ، والبلاغ فى يوليو (تموز) عام ١٩٣٠ م ، وهذه المقالات جديرة بأن يضمها كتاب مستقل .

ولا ينسى السحرتى أثر هذه الرحلة فى حياته فيقول : « قد لا أكون مغالياً إذا قلت : إن رحلتى على الباخرة من الإسكندرية إلى مرسيليا هى أجمل رحلة فى حياتى . وآثرها إلى قلبى ، لما امتلأت به عيناى من مشاهد خلابة . ولست أنسى ما حييت لقائى على الباخرة بتاجر هندى مثقف ، كان يبيع الماس فى باريس . فقد كان يروى لى فى هذه الرحلة تاريخ الهند وأعمال رجالها العظام ، وبخاصة الزعيم الهندى غاندى » .

ويقول السحرتى : « إن غاندى أثر فى توجيهى تأثيراً كبيراً فى حقبة من حياتى ، فلقد تجاوبت روحى معه تجاوباً قوياً .

واتخذت شخصيته مثالا لى فى كثير من أعمالى ، وبلغ من تأثرى بتعاليمه أنى كنت أقضى يوماً من أيام الأسبوع صائماً ومعتكفاً عن الناس ، للتأمل والمطالعة . كما أثرت شخصية « سعد زغلول » الجذابة ، وبلاغته الساحرة ، واتجاهاته الديمقراطية الوطنية فى نفسى أعظم التأثير » .

اشتغل السحرتى بالمحاماة ببلده « ميت غمر » ستة عشر عاماً ، كان فيها مثالا للمحامى النزيه الشريف الكفء ، وقرن إلى جهوده فى المحاماة جهوده الأدبية الممتازة ، فكتب فى المجلات الأدبية والصحف اليومية مقالات أدبية واجتماعية نابهة ، نذكر منها : مجلة السياسة الأسبوعية ، ومجلة الأدب الحسى ، ومجلة السفير ، والرسالة ، ومجلة الطلبة المصريين ، وجريدة البلاغ ، والوادى . وكانت مجلة السياسة الأسبوعية هى مجلته المفضلة ، التى لم يخل عدد من أعدادها منذ عام ١٩٢٦ م . إلى عام ١٩٣١ م. من مقال له ، ودارت مقالاته حول الأدب الفرنسى ، وتراجم العظماء والأدباء غربيين ومصريين ونذكر من هذه المقالات :

١ ـ الروماتيزم ولامارتين (٢٠ أغسطس (آب) سنة ١٩٢٧م) .

٢ ـ الصحافة فى البلاد المتمدينة (١٧ سبتمبر (أيلول) سنة ١٩٢٧م) .

٣ - العبقرية والعبقريون (٢٨ أبريل (نيسان) سنة ١٩٢٨م) .

٤ - الحزبية والوطنية .

٥ - أثر الخبر فى الجمال والفن (٥ مايو (أيار) سنة ١٩٢٨م) .

٦ - أسباب الحرب الكبرى ونتائجها (١٦ يونيو (حزيران) سنة ١٩٢٨ م) .

٧ - الإجرام فى مصر أسبابه وعلاجه (سبتمبر (أيلول) سنة ١٩٢٨م) .

٨ - الأدب القومى (١١ أكتوبر (تشرين الأول) سنة ١٩٣٠ م) .

٩ - الخيال وأثره فى الحياة (١٤ أبريل (نيسان) سنة ١٩٣٤ م) .

ويعد السحرتى من خيرة كتاب التراجم ، فقد كتب ترجمات فنية موفقة بالسياسة الأسبوعية ، وغيرها من المجلات ، وهى جديرة بكتاب منفرد ، ومن هذه التراجم : سقراط بمجلة السياسة الأسبوعية فى ٧ يناير (كانون الثانى) سنة ١٩٢٨م ، وترجمة الأديب الألمانى جوته ونشرت بمجلة السياسة الأسبوعية فى ١٠ ديسمبر (كانون الأول) سنة ١٩٢٧ م ، وترجمة بديعة للشاعر الفارسى « السعدى الشيرازى » ونشرت بمجلة السياسة الأسبوعية ، وترجمة « تولستوى » بمجلة السياسة الأسبوعية فى ١٨ مايو (أيار) سنة ١٩٢٩م ، وترجمة للأديب الفرنسى « روسو » بمجلة السياسة الأسبوعية فى ٤ أغسطس (آب) سنة ١٩٢٨ ، والشاعر الأميريكى الجهير « هويتمان » بمجلة السياسة الأسبوعية فى ٢ فبراير (شباط) سنة ١٩٢٩م ، والصحافى المصرى الجرىء « أمين الرافعى » وهى منشورة بمجلة السياسة الأسبوعية فى ٣ يناير (كانون الثانى) سنة ١٩٣١ ، كما نشر ترجمة بمجلة « الطلبة المصريين » عن شكسبير فى ١٩ يناير (كانون الثانى) سنة ١٩٢٨م ، وترجمة أخرى لغاندى ، وترجمة لطاغور بالمجلة السابقة فى ٤ فبراير (شباط) سنة ١٩٢٨م ، وكتب مقالاً مفصلاً بجريدة البلاغ عن « المنفلوطى » فى ٢٧ ديسمبر (كانون الأول) سنة ١٩٢٩م ، وبمجلة الرسالة عن شخصية ابن خلدون فى ١٧ سبتمبر (أيلول) سنة ١٩٣٤ م ، كما تناول غير هذه الشخصيات الاثنتى عشرة شخصيات أخرى لا يتسع المجال لذكرها .

ولم تقف جهود السحرتى على عمله الخاص بالمحاماة ، ولا على أعماله الأدبية ، بل إنه أسهم إسهاماً إيجابياً فى الحركة الوطنية فى مصر ، وكان مثالاً للوطنى النزيه ، المجرد من الغايات ، والمترفع عن التحزب والتعصبات ، ويدخر له بنو وطنه المحبة والتقدير كلما جرى اسمه على الأفواه ، ويذكرون له خطبه الوطنية المهذبة ، الداعية إلى الإصلاح والحق والعدل والحرية ، كما يذكرون له جهوده الثقافية والاجتماعية الإيجابية فى إقليمه ، وجهاده فى رفع معنوية الجماهير ، وإيقاظ أرواحهم وتنقيتها . ونذكر من هذه الجهود تكوين جمعية اجتماعية فريدة لتعليم المشردين ، وأبناء الفقراء ، بعض الحرف والصناعات ، وإنشاء فصول ليلية بالمدارس الإلزامية لتعليم العمال والكبار القراءة والكتابة ، وإسهاماته الفعلية فى معاونة المتعففين من الفقراء والعاجزين عن العمل ، وتحريره جريدة الإقليم « الوقت » لتنوير الناس وتوجيههم توجيهاً طيباً ، وقد كان يملأ قلمه صفحات هذه الجريدة ، وقد اطلعنا على بعض من أعدادها فإذا بنا نعجب من هذا الجهد القلمى الدائب الذى كان يبذله لتثقيف أبناء إقليمه ، ففى العدد ٤٦٢ المؤرخ ٢٧ يوليو (تموز) سنة ١٩٣٩م ، نجد مقالا بعنوان « بين الجمود والتجديد » ، ومقالا آخر « فى المرآة » بقلم : م . لطفى ، وهو الاسم القلمى الذى استعاره لمهر مقالاته به ، وكل عدد وقفنا له عليه كان يحوى أكثر من مقالين ، ولمحتين أو ثلاثاً متناثرة فى كل عدد .

ولقد تخللت الفترة التى قضاها بالمحاماة فترة تعد من أخصب الفترات فى حياته الأدبية ، إذ اتصل فى أوائل عام ١٩٣٤ م ، بجماعة « أبولو » وتعرف إلى رائدها الدكتور أحمد زكى أبى شادى ، وكان واسطة التعارف بينهما الشاعر عبد العزيز عتيق مدير إدارة الثقافة بوزارة التربية والتعليم فيما بعد . كما تعرف على أدبائها وشعرائها ، وعلى رأسهم على محمود طه ، وناجى ، والصيرفى ، وزكى مبارك ، وصالح جودت ، ومختار الوكيل ومحمود حسن إسماعيل ، والسحراوى . . وغيرهم من أدباء الحركة الابتداعية فى مصر.

وكانت صداقته لأبى شادى من أكرم الصداقات ، وفى ذلك يقول السحرتى : «كانت صداقتنا صداقة نقية عاملة ، صداقة فكرية وروحية معاً . وكانت آراؤه فى ذلك الحين مصدر إلهام زاخر لى ، كما كانت كتاباته النثرية المركزة من العوامل القوية التى

جذبتنى إليه . ولم أكن بنزعتى الواقعية أميل إلى الشعر الخيالى ، ولكنه حببنى إلى الشعر، وأوحى إلى تأليفه ، حتى تمكنت فى عام ١٩٤٣م . من إخراج ديوان « أزهار الذكرى » الذى جمع أكثر شعرى من عام ١٩٣٤ ، إلى عام ١٩٤٣م» . وأذكر بالامتنان تصديره النبيل الجامع لهذا الديوان ، الذى يفسر روحه الكريمة الوفية ، والذى جاء فيه عن الديوان :

« وأنا إذ أتناول شعره بالعرض إنما أمازج نفسه الحلوة وفكره الناضج وطبعه النبيل ومواهبه المتألقة ، التى طالما جذبتنى إليه ، فنهلت من عذوبتها وقبست من إشراقها » .
حقًّا لقد تأثرت فى يفوعتى وصدر شبابى بأدب المنفلوطى وأسلوبه ، كما تأثرت بعده برواد الأدب وأعلامه فى الجيل الماضى ، وعلى رأسهم الدكتور طه والدكتور هيكل ، وغيرهما ، ولكن أحداً منهم لم يؤثر فىَّ تأثير الدكتور أبى شادى » .

وفى أفياء جماعة أبولو تجلت طاقة السحرتى الأدبية ، فكتب فى أبولو ، ورأس تحرير مجلة الإمام ، كما أسهم هو والدكتور إسماعيل أدهم فى تحرير مجلة أدبية ، التى اقتصرت على أدب أبى شادى وأدب أصدقائه الحميمين ، كما أخرج فى عام ١٩٣٧م ، كتابه المدرسى البديع « أدب الطبيعة » ، وقد صَدَّره الدكتور أبو شادى بمقدمة جاء فيها : «إن أدب الطبيعة هو من صميم الأدب العالى ، وهو كتاب أخلاق رفيع ، وسجل ثمين للوجود الحى ، وهو تعريف متزن بالشعر العصرى ، وعرض جميل لآداب مأثورة عند العرب والإنجليز والفرنسيين والأمريكيين قديماً وحديثاً ، إلى جانب روائع الأدب المصرى القديم . وصفحات الكتاب على وفرتها تضم أكثر مما تبدى ، لأن الأسلوب المركز الذى اشتهر به المؤلف هو خير ما قل ودل ، وهو مع ذلك بعيد كل البعد عن الإبهام أو التعقيد » . وفى مجلة الامام جال قلمه جولات موفقة وكتب مقالات نابهة ، ونذكر من هذه المقالات : ثلاث مقالات كتبها فى نقد وتحليل كتاب « ابن الرومى » للعقاد ، ومقاله عن « البارودى » فى عدد خاص أخرجه . ومما يستحق التنويه بحثه الفياض عن « سعد » وقد صدر به عدد خاص من الأمام فى ست وعشرين صفحة . وهو من أمتع البحوث التى ظهرت عن سعد زغلول . ولم تقف جهود السحرتى فى هذه الفترة على الكتابة فى مجلات أبولو ، بل دبج مقالات فى المجلات المصرية ، ومن بينها

: مجلة « الرسالة » ، ومجلة « الأدب الحى » التى كان يصدرها الأستاذ إبراهيم المصرى ، ومجلة « الأسبوع الأدبية » التى كان يصدرها فرنسيس دوس ، ومجلة « أبو الهول » ومجلة « السفير » التى كانت تصدر بالإسكندرية . . وغيرها من المجلات .

وفى أواخر عام ١٩٤٢م ، ضاق السحرتى بحياة الريف ، ولم يجد كثيراً من اللذة فى المحاماة ، فالتحق بالعمل الحكومى بالعاصمة فى أوائل عام ١٩٤٣م ، وكيلاً بقسم الدعاية والنشر بوزارة الوقاية لكى يجد فى جو العاصمة مجالا لدراساته الأدبية وقراءاته . ولكنه ما كان يدخل الوظيفة حتى شعر من أول يوم ، أنه وضع نفسه باختياره فى سجن، وفى ذلك يقول السحرتى : « لقد شعرت بعد طلاقتى فى الريف ، بأنى وضعت اللجام فى فمى ، وخلفت من ورائى ذكريات سعيدة ، وهجرت أعمالا خيرة لا أستطيع إتيانها فى العاصمة ، وحثوت الرماد على تراث كان يمكن أن ينمو ويزدهر لولا مفارقة البلدة الصغيرة » . وقد وقعنا له على قصيدة لم تنشر يعرب فيها عن لواعج نفسه وضيقه فى بداية اشتغاله بالحكومة ، ويقول فيها :

أقصيت نفسى عن فضاء واسع

وحبستها فى أضيق الجدران

وشعرت أنى قد أضعت طلاقتى

وهى الملاذ الحر للإنسان

فرجعت أعذل هذه الروح التى

هامت بمصر وأضرمت تحنانى

أشبعت بغيتها بهجرة موطنى

وأتيت أنشد فرحة الوجدان

فإذا الهناء الآل فى هذا الورى

وإذا الحقيقة مرة لجنانى

ولم يعرف فضل السحرتى فى عمله الحكومى ، مع إخلاصه وتفانيه فى عمله ،

وشجاعته فى إبداء رأيه ، فقد نقل إلى وزارة التجارة بعد إلغاء وزارة الوقاية ، واشتغل بالقسم التشريعى بها بالتحقيقات ، ثم ضم أخيراً إلى النيابة الإدارية ، حيث اشتغل رئيساً لقسم النيابة بوزارة العدل ثم نقل إلى وزارة الثقافة مديراً عاماً لإدارة الثقافة فيها ، والمعروف أن الوظيفة لم تقيده بأغلالها ولا روتينها ، فقد كان لا يزال كالعهد به ، الإنسان الحر والأديب ، المترفع الزاهد عما يجرى وراءه الموظفون عادة من التماس الحظوة، أو الجرى وراء ترقية .

وعمل مع صديقه الشاعر الدكتور إبراهيم ناجى فى « جمعية الأدباء » التى أسست عام ١٩٤٥ ، وبعد هجرة أبى شادى إلى أمريكا فى أبريل (نيسان) عام ١٩٤٦م ، تفرغ للأدب والنقد .

ويتوج جهوده الأدبية فى هذه الفترة كتابه « الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث » الذى أخرجه فى عام ١٩٤٨ ، ويعد من المراجع القيمة فى دراسة النقد الأدبى المعاصر.

ويذكر له جهوده البناءة فى قيام ودعم رابطة الأدب الحديث ، وما كان يلقيه فى ندوتها من محاضرات نفيسة مدروسة ، ونذكر منها محاضرته عن « فن القصة القصيرة »، و « فن الشعر » ، و « فن النقد الأدبى » ، و « فن الصحافة » ، و « فن المسرحية » ، و « فن المقال الأدبى » ، و « الأصالة الفكرية » ، و « الجموح القلمى » وغيرها من المحاضرات التى لا يتسع المجال لذكرها ، وتؤلف كتاباً ضخماً .

ولم تقف جهود السحرتى عند التأليف والمحاضرة ، ولكنه كان يكتب بين حين وآخر فى المجلات الأدبية الشهيرة ، وقد خص (المقتطف) من قبل بمقالات نابهة ، كما جال قلمه فى مجلة الميزان والأديب المصرى فى عام ١٩٤٩م، ونشر طائفة من المقالات فى مجلة « الأديب » البيروتية وغيرها من المجلات ، ومما كتبه فى الأديب البيروتية دراسات عن شخصيّات الشعراء : ناجى ، وأبى شادى ، ومحمود أبى الوفا ، والتيجانى ، والشابى، وهى دراسات سيكولوجية فريدة فى بابها ، وقد ضمها كتاب « شعراء مجددون » .

وكان السحرتى فى كهولته عازفا عن نشر إنتاجه الأدبى ، يؤثر إيداعه سجلاته

الأدبية والسيكولوجية ، ولا يزال الكثير منه مخطوطاً ، ومن هذه البحوث نذكر بحثه عن « الأصالة الفكرية » الذى نشر منه كلمة فى مجلة « ليالى الأدب » التى أخرجتها رابطة الأدب الحديث فى عام ١٩٥٦ ، وبحثه عن « سيكولوجية الشخصية » ، و «سيكولوجية الحب » ، وبحثه عن « فن الكتابة » وغيرها من البحوث ، وكثيراً ما يقول « نحن لا نزال نقف على عتبة المحراب ، فنقف فى خشوع وسكون وابتهال ! » .

وبعد هجرة أبى شادى وجه السحرتى جهوده إلى النقد الأدبى ، وهو يرى أن مهمة الناقد مهمة شاقة عسيرة ، ومسئولية خطيرة أمام نفسه وفنه ومجتمعه .

وهو يصور منهجه فى النقد قائلاً : « النقد الأدبى اليوم قضية مركبة عويصة ، تحتاج إلى قضاة عدول صارمين فى الحق ، ولا يساغ النقد بدفعة من دفعات العاطفة ، أو نزوة من نزوات النفس ، أو خطوة من خطوات الهوى ، ولا بلمحة من لمحات الذكاء ، بل لابد من ضمير حى ، وبراءة من الميل ، وتجاوب مع روح المنقود ، واقتران بآثاره اقتران مودة ، والرجوع إلى جوه وبيئته وشخصيته ، ودراية ذكية بالأصول النقدية ، وبأحدث مذاهب النقد المعاصرة ، فإذا تعذر التجرد النفسى وعسرت الزمالة بالمنقود ، واستحال التكيف با[illegible] الذى شدا فيه الأثر الأدبى وترعرع ، وتجوهلت شخصية المنقود، وقلبت الزكانة بالقوا[illegible] النقدية ، فلن يصح نقد ، ولن ينصف منقود » .

والنقد التأثرى الجمالى هو الغالب على فكره النقدى ، وإن أخضع ذلك كله لمنطق المذهب الفنى فى النقد .

والسحرتى فى نقده الأدبى يحرص على الاعتدال والاتزان فى الحكم ، مع الميل إلى التجديد . واختير السحرتى محاضراً لطلبة معهد الدراسات العربية العالى فى النقد ، كما اختير عضواً فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب فترة طويلة ، ثم عضواً فى هيئة تحرير مجلة « الثقافة » التى صدرت عن وزارة الثقافة فى أكتوبر (تشرين الأول) ١٩٧٣م .

وقد صدرت للسحرتى كتب رائدة منها :

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث .

(٢) شعراء مجددون .

(٣) شعر اليوم .

(٤) أدب الطبيعة .

(٥) الفن الأدبى .

(٦) النقد الأدبى من خلال تجاربى .

(٧) شعراء معاصرون ـ بالاشتراك مع الأديب العراقى الكبير هلال ناجى .

(٨) الرصافى الشاعر ـ بالاشتراك مع الدكتور خفاجى ، والأديب العراقى الأستاذ قاسم خطاط .

(٩) أيديولوجية عربية جديدة .

(١٠) دراسات نقدية ـ وقد نشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب فى أوائل عام ١٩٧٤م .

(١١) دراسات نقدية فى النثر ـ صدر عن الهيئة المصرية للكتاب عام ١٩٧٩م .

(١٢) الأصالة الأدبية ـ صدر عن مكتبة الانجلو المصرية بعد وفاته .

(١٣) وديوانه أزهار الذكرى .

وقد تناول النقاد والكتاب شخصية السحرتى وأدبه بالدراسة ، فأصدرت « رابطة الأدب الحديث » عن أدبه كتاباً حافلاً بعنوان « دراسات فى النقد المعاصر » . . وفى كتاب « مدرسة أبولو » للدكتور محمد سعد نشوان ، فصل عن السحرتى .

كما تناوله د . محمد مندور فى كتابه « الشعر المصرى بعد شوقى » .

وهناك العديد من الدراسات التى كتبت عنه فى حياته وبعد وفاته ، وما أجدرها بأن تجمع فى كتاب .

عبد العزيز شرف ومنهجه النقدى

الدكتور عبد العزيز شرف أديب وشاعر وناقد له أثره فى الحركة الأدبية المعاصرة ، بلغ قمته فى السنوات العشرين الماضية ، ولا سيما فى دراسات النقد وتاريخ الأدب العربى الحديث وتأصيل نظرية الإعلام فى الفكر العربى من خلال دراساته النظرية والتطبيقية .

ويمكن تلخيص جهوده الأدبية فى ستة مجالات رئيسية :

أولاً : النشاط العلمى الذى تركز فى الجامعة حتى أصبح رائداً فى تحقيق الصلة بين الإعلام والدراسات الأدبية ، وأن دراساته فى التحرير الإعلامى ، لتعد بالفعل دراسات رائدة ، فتحت آفاقاً جديدة أمام الدراسات الإعلامية العربية تدفعها إلى تحقيق التعادلية بين الأصالة والمعاصرة . ولذلك صارت كتبه من أهم المراجع فى كليات الإعلام وأقسامه بالجامعات العربية .

ثانياً : المشاركة الريادية فى الجمعيات والاتحادات الأدبية والثقافية فى مصر والعالم العربى مثل : اتحاد الكتاب ، اتحاد الجمعيات الأدبية رابطة الأدب الحديث ، نادى القصيد . جماعة « أبولُّو » الجديدة ، وسوق الفسطاط للشعر والنقد .

ثالثاً : ارتباطه الموصول بوسائل الإعلام ، ولا سيما الصحافة ، حيث تولى العمل رئيساً للقسم الأدبى بأكبر صحيفة مصرية ، وهى جريدة الأهرام ، وتولى من خلال الصفحة الأدبية فيها طيلة عشرين عاماً خدمة الأدب العربى الحديث وتقويمه ونقده ونشره وتوثيقه ، كما تولى رياسة تحرير مجلتين أدبيتين هما :

« مجلة الحضارة » ، « وجريدة الرأى العام » ، إلى جانب مساهماته المقالية فى المجلات والصحف على اتساع الوطن العربى مثل « الفيصل » و « الكويت » و «الأمة» و« عكاظ » و « واقرأ » و « المعرفة » و « الفكر المعاصر » و « الباحث » و « المنهل » و«شئون عربية » و « عالم الفكر » وغيرها من المجلات والصحف العربية ، إلى جانب

أحاديثه المنتظمة فى الإذاعتين : المرئية والمسموعة حول الأدب العربى الحديث وقضايا الثقافة المعاصرة .

رابعاً : التعريف بالأدب العربى الحديث فى المجالات العالمية من خلال ما يقدمه من دراسات باللغة الإنجليزية حول الاتجاهات الحديثة فى الأدب العربى ، كان لها تقديرها فى مؤتمر الكتاب الدولى الذى انعقد فى جزيرة موريشيوس عام ١٩٧٩ .

خامساً : تأصيله لمنهج عربى جديد فى الدراسات الأدبية ، حيث حقق الصلة بين الأدب ووسائل الاتصال ، وأفاد منها فى دراسة الأدب العربى الحديث بخاصة ، ذلك أنه يذهب إلى أن أساس التفسير الإعلامى يقوم على الجوهر الاتصالى للأدب ، ويقيم منهجه على أساس من العبارة الإعلامية : من ـ الأديب يقول ماذا : الرسالة الإبداعية ـ لمن : الجمهور المتلقى ـ وبأية وسيلة : وسائل الاتصال بالجماهير ـ وبأى تأثير ؟ وقد عنى فى منهجه الإعلامى لدراسة الأدب العربى الحديث بالموقف العام للاتصال والهدف من العملية الاتصالية .

فالتفسير الإعلامى للأدب يقوم على أساس من الوحدة الاتصالية فى دراسة الأدب الحديث ، ذلك أن الأديب والمضمون والوسيلة والمستقبل ، والاستجابة هى جميعاً حلقات متصلة فى سلسلة واحدة يحرص عليها المنهج الإعلامى فى دراسة الأدب العربى الحديث ، الذى يقدم فلسفة حياة زاخرة بالقيم والمعايير من خلال أجناسه الفنية المختلفة .

وميزة التفسير الإعلامى عند الدكتور شرف أنه لا يذهب مع المناهج الأخرى إلى اعتبار الرسالة الإبداعية أهم شىء فى العملية الأدبية ، لأنه يرى أن « الرسالة » قصة أو قصيدة أو مسرحية جزء من الموقف الاتصالى العام بأبعاده النفسية والاجتماعية والثقافية ، ولذلك ينظر التفسير الإعلامى للأدب ، على أنه لا يوجد ما يسمى « بالأدب للأدب » ـ وما إلى ذلك من الدعوات .

وقد تمثل اهتمام الدكتور شرف فى هذا المجال بالتأصيل النظرى للمنهج ، وعلى نحو ما يتضح من دراساته حول « نظرية الإعلام فى النقد الأدبى » و « التفسير الإعلامى للأدب » و « علم الإعلام اللغوى » ثم فى المجال التطبيقى على نحو ما نجد فى كتاب «

التفسير الإعلامى للأدب العربى » بالاشتراك مع المؤلف ، « وطه حسين وزوال المجتمع التقليدى » و « محمد حسين هيكل » و « والرؤيا الإبداعية فى شعر الهمشرى » و «الرؤيا الإبداعية فى شعر البياتى » و « الرؤيا الابداعية فى أدب السباعى » و « المقاومة فى الأدب الجزائرى المعاصر » .

ويتضح أن التفسير الإعلامى عند الدكتور شرف ينحو نحو المفهوم الصحيح للأدب ، وهو لذلك يسعى ـ فى أدبنا العربى ـ إلى مقاومة الدعوات التى تتستر وراء اسم « الأدب الهادف » ـ الذى « يتجه بالكتابة نظماً ونثراً وقصة ودراسة إلى وجهة الدعاية المذهبية التى يروجها أعداء القومية والوطنية وأعداء الثقافة الخالدة من كل تراث مأثور على حد تعبير العقاد رحمه الله ، كما يقاوم التفسير الإعلامى التستر وراء الشعبية لتسويغ الإسفاف السهل على الأدعياء ، أو تسويغ القضاء على الشعب ـ بالجهل الأبدى ، الذى يقصر مطالعاته على موضوعات لا تعلو بالقارىء عن طاقة الأمية ومايشبه الأمية من سقط المتاع ، ويقاوم التفسير الإعلامى كذلك « الدعوة إلى هدم قواعد الفنون التى تظهر حيناً من جانب العاجزين عن التعبير الفنى بقواعده الأصلية ، وحيناً آخر من جانب المتواطئين على الهدم والمتعللين له كل يوم وراء الستار بعلة جديدة » .

والعنصر الأساسى فى التفسير الإعلامى عند الدكتور شرف هو الموقف العام للاتصال الأدبى ، فالاستجابات التى تحدث نتيجة لمثير معين ، فى موقف اتصالى معين ، لاتحدث بطريقة آلية أو كيميائية ، كتأثير الضوء على السطح الحساس مثلا ، وإنما ، كما يقول د . شرف ـ يعتمد على محصلة العوامل الشخصية والقوى الثقافية التى يمثلها كل شخص فى الموقف . فالأديب والمتلقى يخلعان على الأشياء من المعانى ما يخلعانه وفقاً لخبرات كليهما المادية وطريقة فهم كليهما للحياة ، ولذلك فإن الأديب مسئول عن جعل رسالته الإبداعية تحتل منطقة البؤرة بدلا من الحاشية فى شعور المتلقى . .

ولذلك فإن التفسير الإعلامى يدرك مزالق الاعتماد على مجرد أحكام الرسالة الأدبية وإهمال دراسة بقية الموقف الاتصالى ، كما تفعل مناهج التفسير الأدبى الأخرى ، التى

تركن إلى مجرد التعرض الاتصالى . ظنًّا منها أن إدراك الأثر الأدبى أمر مضمون ومؤكد بمجرد نشره على الناس . فالجماهير تدرك ما تريد أن تدركه وتعزف عما لا تهتم به .

وقد يتأثر المستقبل بجزء معين من الرسالة ، فيقفز من تعميم الجزء على الكل ، أو أنه على العكس من ذلك ، ينظر إلى الرسالة الأدبية فى ضوء إطار أكبر ، كالحكم على قصة من القصص مثلاً على ضوء الموقف العام والاتجاه العام من موضوعها .

ولذلك ينظر التفسير الإعلامى للأدب عند الدكتور شرف على أن جوهره الاتصال عملية متصلة الحلقات متماسكة ، تتطلب دراسة المستقبل ، كما تدرس المرسل . فتعنى بدراسة دوافع المستقبل وقيمه وطريقة إدراكه ، ومعانى مدركاته ، على اعتبار أن الإدراك محصلة مجموعتين من العوامل البنائية والذاتية ، كما يعنى بدراسة العادات الاتصالية ، فهناك من يفضل الإذاعة وهناك من يفضل الكتاب ، وهناك من يفضل الصحيفة الخ .

ويلفت فيرنج F. fearnig النظر إلى أهمية هذه القضية قائلا : « إنه ليس من الممكن تبسيط عملية الاتصال إلى حد اعتبارها مجرد نقل معلومات وأفكار أو وحدات ذات معنى من مصدر إلى آخر » ولذلك فإنه يصر على اعتبار المستقبل مفسراً وليس مجرد جهاز تسجيل ، ومن ناحية أخرى يثير التفسير الإعلامى للأدب وحدة العملية الاتصالية . فالمرسل والمضمون والوسيلة والمستقبل والاستجابة هى جميعاً حلقات متصلة فى سلسلة واحدة . وتنهار عملية الاتصال كلها إذا اعترت هذه السلسلة نقطة ضعف معينة فى أية حلقة من حلقاتها .

ويذهب الدكتور شرف فى نظريته النقدية إلى أنه لا يمكن تقويم العملية الاتصالية فى الأدب إلا على أساس الهدف الذى يسعى إلى تحقيقه ، ولا تعنى هنا بحال من الأحوال ما يسمونه « بالأدب الهادف » إنما تعنى أن الأدب «عمل اجتماعى » ذلك أنه حين يتوسل بوسائل الإعلام ، فإنه يشتق أحداثه ومواقفه من البيئة الاجتماعية ، ومن الثقافة السائدة ، بما فيها من اتجاهات وقيم ومعايير وتقاليد ، فالاتصال الجماهيرى ـ تجسيد لثقافة الأمة وحضارتها ، والأدب حين يتصل بالجماهير لابد أن يكون انعكاساً صادقاً لهذه الثقافة أو الحضارة . ومن خلال ذلك يقوم بتعميق المفاهيم الشائعة فى

المجتمع ، وترسيخ القيم السائدة فيه ، وتثبيت العلاقات القائمة .

إن الأدب فى الاتصال الجماهيرى يقدم فلسفة حياة زاخرة بالقيم والمعايير من خلال أجناسه الفنية المختلفة ، والفن فى رأى « جيو » (١٨٥٤ ـ ١٨٨٨) ، إنما ينبع من صميم الحياة نفسها ، وأن الجمال إنْ هو إلا شعور خصب مملوء بالحياة ، ولا يكتفى جيو بأن يقول إن الحياة الوفيرة المليئة هى منذ البداية حياة جمالية ، بل هو يقرر أيضاً أن الفن لا يخرج عن كونه نشاطاً اجتماعياً تنحصر غايته فى الحياة أو الواقع نفسه ، وحينما يقول جيو :

إن الفن هو « الحياة نفسها مركزة » فإنه يعنى بذلك ـ كما يقول ـ أن من واجب الفنان ألا يدع الحياة تطغى عليه ، بل أن يظل معاصراً لها فى تقدمها المستمر ، وأن يقف على أشكال الحياة الاجتماعية التى تذوب فيها الحياة الفردية .

وفى هذا العنصر يجد التفسير الإعلامى للأدب مذاهب نافعة ومفيدة ، مثلما يذهب إليه البعض من أن الفن واقعة إيجابية فى الحياة الاجتماعية ، وما يذهب إليه « سوريو » من أن وظيفة الفن هى التوفير ، وما يذهب إليه البعض الآخر من ربط الفن بالحب ، كذلك ما يذهب إليه البعض حول المظهر الجمعى للإنتاج الأدبى ، ورأى « تين » فى اجتماعية الفن ، ورأى « نيتشة » فى الصراع بين الفنان والجمهور الخ .

ومما تقدم يتضح أن التفسير الإعلامى فى نظرية الدكتور شرف النقدية يتخذ من المناهج الأخرى أدوات كاشفة للإبداع فى الرسالة الأدبية ، على اعتبار أنها جزء من الموقف الاتصالى العام بأبعاده النفسية والاجتماعية والثقافية ، وقد حرصت نظرية الاتصال على تأكيد أننا نتصل لكى نؤثر . وأنه لا توجد عملية اتصال بدون هدف ، والناس يسعون دائماً للتأثير فى البيئة ، وفى الآخرين أيضاً . ولذلك ينظر التفسير الإعلامى للأدب . على أنه لا يوجد ما يسمى « بالأدب للأدب » وما إلى ذلك من الدعوات ، وأن الأديب المرسل فى عملية الاتصال ، له نوعان من الأهداف ، فقد ينتج عناصر اتصالية مقصودة لذاتها بهدف الإمتاع ، أو وسيلة استعمالية لتحقيق غايات أخرى ، وهنا يصبح الجمهور المستهدف مرتبطاً تمام الارتباط بالغاية المقصودة .

ومن ذلك يتضح أن الأدب فى نظرية الدكتور شرف يرتبط بالاتصال بالجماهير فى التفسير الإعلامى ، وقد لاحظ « شارل لالو » أن كل فن لابد من أن يتطلب الجمهور bublic بيد أن البعض قد يعترض على هذا الرأى بقوله : ولكن ما رأيكم فى فنانين عباقرة لم يكونوا مفهومين من أهل عصرهم ، بل قضوا كل حياتهم فى صراع عنيف مع جمهورهم . وماتوا دون أن يجدوا بين معاصريهم من يفهمهم أو يقدرهم حق قدرهم ؟

وما رأيكم فى فنانين مثل فاجنر (١٨١٣ ـ ١٨٨٢ م) ، وبرليوش (١٨٠٣ ـ ١٨٦٩ م) وشيلى (١٧٩٢ ـ ١٨٢٢) ونيتشه (١٨٤٤ ـ ١٩٠٩ م) ؟ هذا ما يرد عليه لالو بقوله : إننا حينما نتحدث عن الجمهور فنحن لا نتحدث فقط عن الجمهور المعاصر ، أعنى ذلك الجمهور الذى يشجع ويدفع ، ويتبع « الموضات » الحديثة ، والذى قد يكون موضع كراهية الفنان الحقيقى أو احتقاره ، كما أننا لا نعفى أيضاً ذلك الجمهور الصغير المحدود ، ألا وهو جمهور العارفين الذين يفهمون المواهب الحقيقية ويعملون على تشجيعها ، ويسهمون فى توجيه التطور ، ويقومون باتخاذ الإجراءات المشروعة فى سبيل تحقيق التقدم الفنى ، بدلا من العمل على إعاقته أو تأخيره . نقول إننا لا نتحدث عن هذا « الجمهور » الفعلى أو الموضوعى ، بل كل ما يعنينا هو تلك الفكرة التى يكونها الفنان لنفسه عن « الجمهور » ، لأن هذه الفكرة بالذات هى التى تؤثر عليه وتعمل عملها فى نفسه ، ويذهب التفسير الإعلامى للأدب بناء على هذا الفهم إلى أنه لا يمكن الفصل بين الهدف والجمهور ، لأن كل اتصال يستهدف تحقيق استجابات محددة بالنسبة لجمهور معين .

وعنصر « الوسيلة » الإعلامية فى الاتصال الأدبى بالجماهير ، من أهم عناصر التفسير الإعلامى للأدب عند الدكتور شرف ، حيث يعنى بفهم عملية الاتصال ، ودراسة إمكاناتها وخصائصها ، سواء كانت بصرية أو سمعية أو بصرية سمعية معاً .

وهنا نذكر ، هـ ج ويلز » حين رأى أن الإنسانية قد مرت بمراحل كما نعرف ، ولكنه يحدد هذه المراحل بالعصر القديم أو الوسيط أو الحديث ، ولكنه رجح أن مراحل التطور البشرى خمس ، يسترشد بها التفسير الإعلامى للأدب فى عصوره المختلفة :

الأولى : هى المرحلة التى انبثقت فيها الحياة الإنسانية . . ووجد أن هذه المرحلة تتسم باللغة ، واللغة والفكر لا ينفصم أحدهما عن الآخر ، فهما شىء واحد وليسا شيئين منفصلين .

أما المرحلة الثانية : فهى التى جعلت الإنسانية تسير إلى الإمام وإلى أعلى ، إنها مرحلة الرموز التى اصطنعها الإنسان تثبيتاً لمشاعره وتجاربه وأفكاره ووقائعه عبر الزمان والمكان ، وهى المعروفة بالكتابة . . فعصر الكتابة أو التدوين فى نظر « ويلز » هو المرحلة الثانية بعد مرحلة الكلام المنطوق أو الكلام المجهور .

والمرحلة الثالثة : وهى المرحلة التى ظهرت فيها الطبقة الوسطى وتتوج المرحلة الخامسة عند « ويلز » هذه المراحل جميعاً ، وهى التى نعيش فيها ، ولقد أسماها بالمرحلة الإذاعية أو « مرحلة الإذاعة » . . ومعنى ذلك أن « ويلز » جعل الإذاعة عاملاً كبيراً من عوامل التقدم الإنسانى ، وجعلها أعظم وأخطر من الطباعة ، وأرقى من جميع وسائل النقل والاتصال التى كانت مقصورة على الأشياء والأجسام ، وذلك أننا بواسطة الإذاعة استطعنا أن نسجل الأفكار والمشاعر وننقلها ونكثرها ، ثم نتخطى بها جميع الحواجز والحدود . كما أن هذه الإذاعة تنساب كما ينساب الهواء ، وكما ينساب الماء من الصنابير فى كل بيت ، وفى كل إقليم ، وفى كل مكان . .

يقول الدكتور شرف :

ونحن لا نزعم أن هذه النظرة للتاريخ علمية صحيحة ، ولكنها مع ذلك تستحق التأمل ، فالاتصال بالجماهير ، يتطور فى العالم الحديث تطوراً سريعاً مذهلاً بحكم التقدم التكنولوجى فى فنون الاتصالات السلكية واللاسلكية وعلوم الإلكترونات وفنون الطباعة ، فنحن نعيش الآن فى قلب نهضة اتصالات لها آثارها العميقة على وسائل نشر الأدب ، من حيث مضمونها ، بل ومن حيث نوع العالم الذى نعيش فيه ، وقائمة وسائل نهضة الاتصالات طويلة ، منها وصلات يمكن بها مشاهدة أفلام وأشرطة سبق تسجيلها ، أو تحويل الإشارات الإذاعية إلى صفحات مطبوعة ، والأشرطة المبرمجة بالحاسب الإلكترونى ، والتى تمكن الطابعين من إنتاج صفحة كتاب كل خمس ثوان ،

وأقمار اتصالات الفضاء التى جعلت الاتصال الفورى بجميع أنحاء الكرة الأرضية فى الحال حقيقة واقعة ، والمعدات المجسمة التى تمكن من إنتاج صور ذات ثلاثة أبعاد ، والتسجيلات المرئية وأجهزة العرض ، والطباعة الكهرستاتيكية التى كما يقول المؤرخون الآخرون ـ هى مرحلة اختراع الطباعة ، التى جعلت من هذه الكتابة وسيلة أكثر مرونة على الحفظ والنقل ، وهكذا اتسعت وظيفة الكتابة بفضل الطباعة اتساعاً كبيراً .

أما المرحلة الرابعة : فهى التى استطاعت فيها البشرية أن تجعل اللحظة المحدودة لحظة عالمية ، وأن ترتفع على الحواجز المادية والحدود الجغرافية ، وهى مرحلة استخدام المخترعات الحديثة ووسائل الاتصال كالبخار والكهرباء وما إليهما ، مما أعان على نقل الأشياء والأفراد والجماعات إلى مسافات شاسعة غير محدودة ، وفى فترات قصيرة لم تكن تخطر حتى فى الأحلام .

وهى مرحلة لا تمس فيها الحروف الورق بالمرة ، وتجمع الحروف بأنبوبة الأشعة الكاثودية ، وبنوك المعلومات بالحاسب الإلكترونى مع ارتباطه بالوصلات التليفونية وغير ذلك كثير . .

ولذلك فالموضوع الذى نعرض له متشعب المسالك ، فى محاولة للتعرف على أثر الاختراعات التكنولوجية الحالية والمستقبلية على فنون الأدب العربى بخاصة ، وعلى أساليب اتصاله بالجماهير ، وهنا نجد ـ بداية ـ أن الجمهور العربى سوف يتصل بالأدب من مصادر أكثر تنوعاً بكثير عن ذى قبل ، ولا يحتمل أن تؤدى الطاقات المتناهية فى الدقة إلى قتل الكتاب ، إن بنوك المعلومات المنظمة بالعقل الإلكترونى لن تقتل المجلات . فعندما تظهر وسيلة جديدة للاتصال بالجماهير ، لا تقتل الوسائل القديمة ، ولكن من المحتمل أن تغيرها . فالراديو لم يقتل الفونوغراف أو المجلة . برغم التنبؤ بذلك ، والتليفزيون لم يقتل الراديو . .

وما دمنا نعالج تأثير وسائل الاتصال الأدبى فى الجماهير ، فمن واجبنا أن نؤكد أن هذه الوسائل تتعامل مع الثقافة بمعناها الاجتماعى كمجال لجميع الأفراد فى قومية من القوميات ، وفى وطن من الأوطان ، ومن أجل ذلك ينبغى أن ننظر إلى التراث الثقافى

الحى الفعال ، ولا ننظر إليه على أنه شيء جامد لا يتغير فى زمان أو مكان ، ووسائل الاتصال بالجماهير إنما تتصل بهذا الجمال الثقافى الحى الفعال بالاتصال الوثيق ، ذلك لأنها تتوسل بأقوى المنظمات فى الحياة الاجتماعية وهى اللغة ! » . .

وهذه الوسائل الإعلامية امتداد تكنولوجى للغة أو الكلمة والإيماءة . .

ويقول ماكلوهان : « إن وسائل الإعلام التى يستخدمها المجتمع ، أو يضطر إلى استخدامها ، تحدد طبيعته وكيفية علاج مشكلاته ، وأى وسيلة جديدة ، أو امتداد للإنسان ، تشكل ظروفاً ، وتؤثر على الطريقة التى يفكرون بها ويعملون وفقاً لها «الوسيلة امتداد للإنسان » . .

فالملابس والمساكن امتداد لجلدنا ، والعجلة امتداد لأقدامنا والكتاب امتداد لعيوننا ، والكهرباء امتداد لجهازنا العصبى المركز كله وكاميرا التليفزيون تمد أعيننا ، والميكروفون يمد أذاننا . .

ويتفق هذا الاتجاه الإعلامى مع أساس التفسير الفنى . الذى يذهب إلى أن الحياة تجربة ، وتتمثل فى « خمس حواس صغيرة تنتفض بالبهجة والسرور » وقد نذكر أو نسجل أجزاءً أو جوانب من تلك التجربة ، التى تحقق الصفاء والوضوح والحدة والعمق ـ أى مجال الفن ومبحثه ، على حد تعبير « أروين أدمان » ـ وبغض النظر عن تجرد العلاقة القائمة بين الفن والتماثيل والصور والسيمفونيات ، فالفن اسم يطلق على الإدراكات كلها التى بها تعى الحياة ما يكتنفها من ظروف خاصة ثم تحيل هذه الظروف إلى شيء غاية فى الطرافة والإبداع . .

إن الفن ـ كما يقول ارسطو ـ يمكن أن يعد سياسة لو قدرت أهميته تقديراً سديداً . عند ذلك يكون موضوعه هذه التجربة بأسرها ، وتكون الحياة كلها هى مسرحه ومادته .

لقد كان على الفنان ـ بحكم الأمر الواقع ـ أن يعالج قطاعات من التجربة ، ولو أنه قد يوصى بها أو بضمنها كلها . والتجربة بغض النظر عن الفن والإدراك ، مادة بلا شكل ، وحركة بدون اتجاه وبقدر ما يكون للحياة شكل ، تكون فناً ، وكل ما يسمى «عادة » أو كل تطبيق فنى Techigue أو نظام Sustem هو عمل من أعمال العقل ، أو

ربما تراثه المبدد . وحينما تتخذ المادة شكلا ، والحركة اتجاهاً ، والحياة خطًّا وتكويناً مثلا، يكون لدينا عقل وإدراك . وهنا تتحول الفوضى إلى نظام نفسى ومرغوب فيه نسميه « الفن » . إن التجربة بعيداً عن الفن والإدراك مادة بلا شكل وحركة بلا اتجاه . .

ومن ثم فمن أهم وظائف الفنان أن يجعل التجربة أخّاذة بأن يمنحها الحياة . إن الفنان سواء أكان شاعراً أم رساماً أم مثالاً يتناول الأشياء كما يتناول الشاعر والقصاص الأحداث على نحو يجبر العين على التوقف ونشدان المتعة فى الرؤية ، كما يجبر الآذان على الاستماع لمجرد الاستماع . والعقل على التلهف على لذة الاكتشاف التى لا تسعى إلى نفع ، أو الحيرة والدهشة ، وفيما يتصل بوظيفة تركيز الحياة وتقويتها ، فإن حواسنا كما يقول البيولوجيون عبارة عن تحورات وتكيفات مع البيئة المتغيرة غير المستقرة التى لا يؤمن لها . .

وهكذا يتضح أن حواسنا عملية ، فى أصلها وليست جمالية ، وتبقى فى حياتنا اليومية ذات سمة عملية ، وتقاس وظيفة الفنان ونجاح العمل الفنى جزئيا بالقدر الذى تصبح فيه حواسنا لا إشارات للفعل ، وإنما للإيماء بالمحسوس والملموس والإبانة عنهما . .

وهكذا تزداد التجربة فى الفنون الجميلة ثباتاً ورسوخاً ، وحدة ، عن طريق استيلائها على الأحاسيس والمشاعر ، والوظيفة البارزة للفنون الجميلة تكمن أساساً فى حدود هذين الجهازين المتميزين فى دقة وعمق : العين والأذن . وفى حين نجد اللون هو ذلك الجانب من المنظور الذى يهمل عادة لأغراض عملية أكثر من غيره . إذا به يصبح المادة التى بها يعنى الرسام خاصة ، وفروق الإيقاع والنغم التى تهمل فى الاتصال العملى تصبح بالنسبة للموسيقى مصدراً لكل فن ومصدر إمتاع عاشق الموسيقى . وهكذا تتحول الحواس من مجرد كونها مثيرات للفعل والحركة إلى مجالات الإمتاع .

وبناء على هذا الفهم نذهب فى التفسير الإعلامى للأدب . إلى أن « الوسيلة هى النص الأدبى » على حد تعبير « الدكتور شرف » ، وهذا يعنى أن النتائج الفردية

والاجتماعية فى الأدب لأية وسيلة من الوسائل تتوقف على تغير المقياس الذى تحدثه كل تكنولوجيا جديدة ، وكل امتداد لأنفسنا فى حياتنا . والواقع أن « رسالة » أية وسيلة أو تكنولوجيا ما هى إلا تغيير المقياس ، أو الإيقاع ، أو النماذج التى تحدثها فى الإبداع الأدبى ، فإذا سألنا هنا : ما هو مضمون الكلام ؟ يجيب « ماكلوهان » بأنه عملية تفكير « فعلية غير شفوية فى ذاتها » والرسم التجريدى يمثل تعبيراً مباشراً لعمليات الفكر المبدع ، مما لو كانت نتاجاً لعقول إلكترونية . .

سادساً : انطلاق دراساته من مفهوم الوحدة والتنوع فى الأدب العربى بناءً على أن الأدب العربى يمتلك بأصوله الممتدة قروناً طويلة من مقومات الوحدة مما يجعل التنوع فى هذا الأدب استجابة طبيعية لمطالب الحياة اليومية ، فقام بتأصيل دراساته حول الوحدة ، والتنوع فى الأدب العربى الحديث خاصة . والأسباب التى يرجع اليها التنوع والوحدة ، ومدى شمول هذه الأسباب بحيث تمتدإلى الحاضر والمستقبل ، ومدى التوازن بين التنوع والوحدة الفكرية فى الأمة العربية . .

ويرى الدكتور شرف أن التنوع هنا لا ينبغى له أن يبعدنا عن الأصول الأساسية لوحدتنا الثقافية ، لأنها وحدها القادرة على استيعاب طموحنا وآمالنا القومية على مستوى الوطن العربى كله ، وهى أيضاً تمثل مشاركتنا كأمة عربية واحدة فى بناء الحضارة الإنسانية . .

واتسمت دراسات الدكتور شرف فى الأدب العربى الحديث بهذه النظرة إلى التنوع «فى اطار » الوحدة . . فقدم دراسات جديدة عبرت الحواجز الإقليمية المصطنعة لتؤرخ للأدب العربى الحديث فى الجزائر والخليج العربى ، والمملكة العربية السعودية ، ومصر ، والسودان ، والعراق على نحو ما يتضح فى كتبه . .

وله العديد من الدراسات التطبيقية النقدية التى نُشرت فى الصحف والمجلات العربية والأجنبية ، والتى أكد فيها على مفهوم الوحدة والتنوع أو « التنوع فى الوحدة » ورفض الاتجاهات الإقليمية الضيقة فى دراسة الأدب العربى الحديث ، من خلال التأكيد على عناصر الوحدة التى اتسم بها الأدب العربى فى جميع عصوره ، القديم منها والحديث على السواء . .

والدكتور شرف يحرص فى دراساته الأدبية والنقدية على تأكيد أن « التنوع » فى الأدب العربى إنما يكون فى إطار « الوحدة » وإنه ليس هناك مجال لإحياء النزعات الإقليمية المفتعلة ، لأن « التنوع » فى هذا المفهوم يؤدى إلى تحقيق المفهوم العلمى للوحدة ، كما يكسبها دعماً وثراء فى إطار وحدة الثقافة العربية التى تفاهمت فيها مصادرها ، وتعاونت عواملها ، وتكاملت أركانها . .

وهكذا يمكن القول بأن دراسات الدكتور عبد العزيز شرف تنظر للأدب العربى الحديث على أنه نظام اجتماعى يصطنع اللغة العربية وسيلة اتصالية . . واللغة نفسها إبداع اجتماعى ، وعلى ذلك يؤكد أن التنوع فى الوحدة ليست طبيعة الأدب العربى الحديث فحسب ، ولكنها تمثل الإطار العام للأدب العربى فى جميع عصوره ، فحرص على دراسته من خلال دراسة قواعد الأدب وأجناسه الأدبية ، وخصائصه الفنية . .

الباب الخامس

النقد ومنهج للتجديد

- الفصـــل الاول :من أجل نظريـة جديدة فى النقد .
- الفصل الثانى : منهج فى النقـد .
- الفصل الثـالث :فى نقـد القصة .

الفصل الأول

من أجل نظرية جديدة فى النقد

-١-

حاول النقاد العرب القدماء تقديم نظرية نقدية لتفسير العمل الأدبى ، والحكم عليه ، وكانت محاولاتهم من أرفع ما بذلوه من جهود فكرية وأدبية ولغوية وإنسانية ، على طول العصور . . فى التقديم ابتكروا ووضعوا الأصول والأسس والمناهج ، ثم جئنا فى الحديث من بعدهم لنضيف وننظم ونحتذى ، فما تفسير ذلك ؟ وما الخطوات التى سار أسلافنا فيها ، ثم سِرْنَا من بعدهم فى تَأثر بهم أو بالنقاد الغربيين معهم ؟

سنحاول الجواب عن سير حركة إيجاد نظرية جديدة فى النقد العربى القديم ، ونترك التفاصيل ، ونعقب على ذلك بتوضيح الخطوط العامة لسير حركة النقد العربى الحديث حتى اليوم .

-٢-

إن جماعات النقاد الأولين ، مثل : حماد (١٥٤هـ) ، وأبى عمرو بن العلاء (١٥٦هـ) . وخَلَف الأحمر (١٨١هـ) ، وأبى زيد (٢١٤هـ) ، والأصمعى (٢١٦هـ) ، وابن سلام (٢٣١هـ) ، حاولت ربط النقد الأدبى بحكم الذوق الذاتى التأثرى ، فوفقت فى خطواتها الذاتية نحو إيجاد منهج نقدى أصيل توفيقاً مذكوراً ومقدوراً .

وجاء الجاحظ ، ليقدم لنا ـ فى إطار هذا المنهج التأثرى الخاضع لأحكام الذوق ـ أفكاراً جديدة ، تدور حول فلسفة البيان وأصوله ، ووجوب مطابقته لمقتضى الحال ، وتحقيقه لحاجات الفكر والأدب والمجتمع الملحة ، وللضرورات اللغوية والفنية التى لابد من احتواء أى منهج أصيل عليها ، وعلى أهم عناصر الجمال الأدبى التى يرشد

إليها الذوق . ونالت نظرية الجاحظ النقدية ذيوعاً واهتماماً كبيرين من كل النقاد بعده .

ثم جاء ابن المعتز ليقدم لنا نظرية نقدية أخرى ، تدور حول فكرته البديعية الجديدة، إذ رأى أن البديع يجب أن يكون هو المقياس النقدى الجديد ، الذى يخضع العمل الأدبى لأحكامه من ناحية ، ويسعى النقد لتفسير النص على ضوئه من ناحية ثانية ، وألف ابن المعتز المتوفى عام (٢٩٦ هـ) كتابه المشهور « البديع » عام ٢٧٤هـ،وقد ضمنه كل أصول مذهبه ، وعرض فيه للتشبيه والاستعارة والكناية والطباق والجناس والمذهب الكلامى وغيرها من صور البيان ، أو قُلْ من صور البديع ، ولقيت النظرية فى البديع عناية واهتماماً شديدين ، وأصبحت مناط تفسيرات كثيرة ، وشروح واسعة ، ومن البدهى أن قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) فى منهجه النقدى الموضوعى ، الذى بسطه فى كتابه « نقد الشعر » لم يخرج عن أصول هذه النظرية إلا فى القليل .

وأصبحت تفسيرات الآمدى (٣٧١هـ) فى كتابه المشهور « الموازنة » ، والقاضى الجرجانى (٣٩٢هـ) فى كتابه « الوساطة » للعمل النقدى ومناهجه تحفل بكثير من آثار نظرية البديع ، مع رجوع شديد إلى حكم الذوق ، والى المواريث الأدبية والبيانية والنقدية [1] التى أطلق عليها اسم عمود الشعر من حيث أغفلت أحكام أبى هلال العسكرى المتوفى نحو عام (٣٩٥هـ) فى كتابه المشهور « الصناعيتن » ، وابن سنان الخفاجى (٤٦٦هـ) فى كتابه « سر الفصاحة » وابن رشيق القيروانى (٤٥٦هـ) فى كتابه « العمدة فى صناعة الشعر ونقده » ، و أغفلت الذوق ، معتمدة على أصول قدامة ، ومن قبله ابن المعتز (٢٩٦) ، حول نظرية البديع .

- ٣ -

وحيال هذه الأفكار والنظريات النقدية الكثيرة ، التى لم تَخْلُ من أخطاء ، ولم يتركها الباحثون بدون تعليق ونقد ، فقد جاء عبد القاهر الجرجانى (٤٧١هـ) صاحب

(١) كان ابن طباطبا صاحب « عيار الشعر » هو أول من نبه إليها وطبقها فى نقده .

كتابى : « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » ، ليقدم لنا على ضوء النظريات النقدية السابقة ، نظريته الجديدة ، التى سماها « نظرية النَّظْم » ، والتى أضاف إليها كثيراً من التطبيقات النقدية الرفيعة ، وبناها على أساس فلسفة بيانية ذات أصول عربية تخالف الأسس التى بنيت عليها النظريات العديدة السابقة ، وللذوق مكانه فى هذه النظرية حكَماً وحارساً للحكم الأدبى الأصيل ، الذى يقصد به إثراء الفكر ، وإغناء اللغة ، والتجديد فى فهم البيان الأدبى ، وإرواء ظمأ المعرفة الإنسانية للبحث ، والكشف عن مقومات جديدة ، وقد وضح عبد القاهر ، فى كتابه « دلائل الإعجاز » مدى الحاجة الماسة إلى تقديم نظريته هذه فى النظم ، فأبان أنه لابد منها كمنهج نقدى جديد ، للكشف بها عن أصول عظمة البلاغة العربية من جانب ، وعظمة بلاغة القرآن الكريم وإعجازه من جانب آخر ، وأكد ضرورة محاولته للتجديد فى فهم أصول البيان العربى والبلاغة الأدبية ، كما أكد أهمية ما وصل إليه فى هذا المضمار من أفكار ومناهج .

وعبد القاهر فى هذه النظرية مبتكر حقاً ، ومجدد أصيل ، وواضع لأهم نظرية فى النقد وأصول البيان .

وعنده لا فصْل بين الألفاظ ومعناها ، ولا بين الصورة والمحتوى ، ولا بين الشكل والمضمون . فى النص الأدبى .

والبلاغة عنده فى النظم ، لا فى الكلمة المفردة ، ولا فى مجرد المعانى ، والنظم فى مذهبه مجموعة من العلاقات اللغوية ، بتعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض ، حيث يقتفى فيها آثار المعانى وترتيبها حسب ترتيب المعانى فى النفس ، لأن الفكر لا يتعلق بمعانى الكلمة المفردة مجردة عن خصائص الأسلوب وتوخيها فيها .

ويجمع اللغويون وكبار النقاد فى كل اللغات على ذلك ، وعلى أن الكلمة رمز لمعناها ، رمز للفكرة أو التجربة أو العاطفة أو المعنى ، وقيمتها فيما ترمز إليه ، وليست البلاغة فيها وحدها ، وهذه هى نظرية رمزية اللغة التى بحثها « فنيت » الألمانى بعد عبد القاهر بقرون طوال ، وعبد القاهر يتلاقى معه فى ذلك كل النقاد العالميين ، من

القدامى والمحدثين ، فإذاقال أفلاطون من قبل : ، إن الكلمة إنما تعنى الفكرة ذاتها وحقيقتها الخارجية المتمثلة فى صورة كلمة على السواء ، فالكلمة عنده معناها الفكرة ، إطلاقاً ، وحين تعرض فى الخارج ، فكل فكرة لا يمكن التعبير عنها تعبيراً دقيقاً إلا بكلمة واحدة ، فحيث إن كل كلمة لها ارتباطات خارجية تختلف حتى مع مرادفها اختلافاً ما ، فإنه يتبع ذلك أن استعمال سوى الكلمة التى ترتبط بفكرك يعد خطأ ، وتغير الكلمة معناه تغيير فى الفكرة [1] .

وكذلك تجد أرسطو يقول : إن عملية النطق مستلزمة ضرورة للتفكير وإن الكلمات رموز للمعانى (الخطابة لأرسطو ـ ١٤٠ ب س ١٥ ـ ٢٤) ، ويقول عبد القاهر : إنك تطلب المعنى ، وإن ظفرت به فاللفظ معك وإزاء ناظرك (٤٩ دلائل الإعجاز) ، ويقول برجسون بعده بزمن طويل : إنما نفكر بالألفاظ ، ويقول لاسل آبر كرومبى أستاذ النقد الإنجليزى فى جامعة لندن [2]: على الأديب أن يجعل ألفاظه محاكية لتجاربه ، ورمزاً لتلك التجارب ، وعليه أن يجمع بين مقدرته على التعبير عمّا فى نفسه بذلك الرمز وبين مقدرة ذلك الرمز نفسه على نقل تجاربه إلى القراء ، فما وظيفة الألفاظ فى الأدب إلا أن تكون رمزاً . ويقول ميخائيل نعيمة فى الغربال : لا قيمة للغة فى ذاتها ونفسها ، بل قيمتها فيما ترمز إليه من فكر وعاطفة ، وقال متى بن يونس (ـ ٣٦٨هـ) من قبل للسيرا فى (٣٦٩هـ) : « المعانى المدركة لا يتوصل إليها إلا باللغة » كما يروى التوحيدى فى « الإمتاع والمؤانسة » .

وقد أخذ فرديناند دى سوسير رائد علم اللسان الحديث ، وأنثوان مييه عن عبد القاهر نظريته فى العلاقات أو النظم ، فإنه من مجموع العلاقات بين الألفاظ فى النص الأدبى تتكون الصورة ، وفيها تظهر البلاغة أو الجمالية ، ويقول سوسير : « إن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ ، بل هى مجموعة من العلاقات » . واللغة عند عبد القاهر ومجموعة النقاد العالميين المحدثين لا تصبح لغة شعرية إلا حين يستعملها الشاعر ، لا

---

(١) ص ٢٧ و ٢٨ الأدب وفنونه ، عز الدين إسماعيل .

(٢) ص ٣٤ و ٣٥ قواعد النقد الأدبى .

لأنها فى ذاتها لها هذه الخاصية ، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية فى نفس الشاعر، ولمقتضيات التعبير عن هذه التجربة .

وبذهب الناقد الإيطالى كروتشيه (١٩٥٢م) إلى أن الحقيقة الجمالية لا تظهر فى المضمون بل فى الشكل الأدبى ، ومن ثم اعتد بالصورة ، وهو فى هذا يتلاقى مع عبد القاهر الذى يعظم من شأن الصورة تعظيماً شديداً ، ويحدد كروتشيه المضمون بأنه الأحاسيس أو الناحية الانفعالية قبل صقلها صقلاً جمالياً ، أما الشكل عنده فهو صقلها وإبرازها فى تعبير عن طريق النشاط الفكرى ، ولا قيمة عنده فى الشكل للكلمات المفردة من حيث هى مادة التعبير ، ولا من حيث الجرس والصوت منفصلين عن الفن والصورة ، وهذا كله هو رأى عبد القاهر فى كتابه (دلائل الإعجاز) .

ويفصل النقاد العرب قبل عبد القاهر ، مثل ابن قتيبة ، وقُدامة ، والعسكرى ، وغيرهم بين اللفظ والمعنى ، وبين الشكل المضمون ، وبين الصورة والمحتوى ، فهما عندهم عنصران مستقلان تماما الاستقلال ، ويؤكد ابن رشيق ـ مخالفاً لهم ـ أن اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، فلا يمكن الفصل بينهما ، فهما عنده متلازمان ، وكأن رأيه قريب من مذهب أرسطو فى العلاقة بين اللفظ والمعنى .

وقد ربط عبد القاهر بين اللفظ والمعنى للنص ربطاً شديداً ، فالصورة والمضمون عنده هما وَجْهَا النموذج الأدبى والفصل بينهما غير ممكن ، إذ ليس هناك صورة ومضمون ، بل هما شىء واحد ، فمادة العمل الأدبى وصورته لا يفترقان . وهذه هى فلسفة الجماليين ، من حيث ذهب الكلاسيكيون إلى رفع شأن اللفظ ، واهتم الرومانسيون بالمعنى ، وحرر دعاة الفن للفن النص الأدبى من كل قيود المضمون ما دام النص يغذى الحاسة الجمالية فى القارىء ، ودعا الرمزيون إلى الاهتمام بالنغم وما توحيه الصور والألفاظ من رموز ومجازات عن طريق موسيقاها وأصواتها . وأكد الواقعيون اهتمامهم بالمضمون ومحتواه الاجتماعى أو الجماعى . وهكذا قرر عبد القاهر فى جرأة نقدية كبيرة وحدة العمل الأدبى ، وربط بين مضامينه وأشكاله برباط وثيق ، فاللفظ عنده يستمد بلاغته من أنه ظل للمعنى ، والمعنى يستمد رمزيته من حيث إنه المادة

الغفل التى يصوغها اللفظ (١٦٢ النقد الأدبى ـ شوقى ضيف) ، وإذا كان الشعر صياغة عند الجاحظ ويؤكده عبد القاهر فإن (مالارميه) الفرنسى لا يخرج عن ذلك حين يقول :

« الشعر لا يصنع من الأفكار ولكنه يصنع من الألفاظ [١] .

ولا يغفل عبد القاهر ـ بعد تأكيده لعلاقات النص ، ولرمزية اللغة وللجانب الجمالى فى الصياغة ـ أهمية المعانى الثانوية فى النص ودلالتها الجمالية ، فهى التى تعطى للأسلوب دلالته البلاغية ، وتمنحه قيمه الجمالية ، وكثير من المهارة الأدبية هو فى إطلاق تلك المعانى الثانوية لتؤثر تأثيرها فى الخيال ، وعبد القاهر يتلاقى معه فى ذلك كل النقاد فى مختلف الآداب ، يقول كرومبى : المعنى الذى نجده فى معاجم اللغة للكلمة ما هو إلا النواة التى يتجمع حولها طائفة من المعانى الثانوية ، وكثير من المهارة الأدبية عبارة عن إطلاق تلك المعانى الثانوية ، لتؤثر تأثيرها فى الخيال (٤ قواعد النقد الأدبى) وهذه المعانى الثانوية ذات أصالة كبيرة فى الصورة الأدبية [٢] .

ومن كل هذه القيم صاغ عبد القاهر نظريته النقدية الجديدة ، أو فلسفته البلاغية والجمالية ، ونعجب عندما نتأمل كيف رد عبد القاهر المعانى إلى النظم بناء على مذهبه فى رمزية اللغة ، وكيف نهج فى نقد النصوص نهجاً تأثيريا موضوعيًّا لينتهى إلى الذوق الذى يدرك الحقائق ويحس بالفروق ووجوه الكلام وأسراره ، فالأدب عند عبد القاهر فن لغوى ، وإخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ ما يميز الأدب عن غيره من الفنون كما يقول مندور (١٥٥ فى الميزان الجديد) .

وهذه النظرية الجديدة عند عبد القاهر ، بما اشتملت عليه من تطبيقات وشروح لم يعرض لها أحد قبله بمثل هذه النظرة العميقة ، والفهم النقدى الأصيل ، والذين يرجعون هذه النظرية إلى الجاحظ ، أو إلى الواسطى (٣٠٦هـ) صاحب كتاب : «إعجاز القرآن فى نظمه » أو إلى متى بن يونس فى مناظرته للسيرافى التى رواها التوحيدى

---

(١) ١٠٩ الأدب وفنونه ـ عز الدين إسماعيل .

(٢) ٤٥ الشعر المعاصر ـ السحرتى ١٩٤٨ .

فى كتابه : (الإمتاع والمؤانسة) ، لا شك أنهم مفرطون ، وكذلك الذين يحاولون فى جَوْرٍ رد نظرية عبد القاهر إلى أرسطو ، لاشك أنهم أشد ظلماً للحقيقة ولمكانة عبد القاهر ونظريته فى مناهج النقد العربى العالمى .

ويكفى عبد القاهر شرفاً أن آراءه النقدية ـ منهجاً وتطبيقاً ـ ذاعت فى كل مكان من العالم العربى ذيوعاً كبيراً ، حتى صار مثل الرازى (٦٠٦هـ) والسَّكَّاكى (٦٢٦هـ) ، وابن الزملكانى ، والسعد ، والسيد الجرجانى ، وغيرهم ، من شُرَّاح مذهبه ، وعالة عليه ، وعلى أفكار أستاذهم عبد القاهر التى تدرس حتى اليوم ، وهى موضع اهتمام النقاد ، والأدباء .

ـ ٤ ـ

ويجىء ابن الأثير (٦٣٧هـ) صاحب كتاب (المثل السائر) ، ثم حازم القرطاجنى (٦٨٤هـ) صاحب كتاب (مناهج البلغاء) ، وفى كتاباتهم كثير من التأثر بالمناهج السابقة [١] ، وبخاصة بمنهج عبد القاهر وبأفكاره النقدية الجديدة ، التى تعد أسسها وأصولها أحدث نظرية نقدية عربية حتى اليوم ، ويجعل شكرى عياد فى تحقيقه لكتاب «الشعر لأرسطو بترجمة متى بن يونس » حازما يقف على قمة النقد العربى فى عصره ، بما لقح به البيان العربى من أصول أرسطاليسية .

أعتقد أن النقد ، وهو « فن دراسة النصوص الأدبية والتمييز بين الأساليب المختلفة[٢] » أولى به أن يقتصر على دراسة النصوص بدلا من إقحام الفلسفة على الأدب . .

(١) عند حازم تأثرات كثيرة بكتاب « فن الشعر » لأرسطو .

(٢) وهو مذهب عبد القاهر ـ ويقول منزونى أخيراً : إن كل عمل فني يمثل حالة خاصة ، ويجب أن يحكم عليه باعتباره حالة خاصة (١٨٣ قواعد النقد الأدبى) .

الفصل الثانى

منهج فى النقد

-١-

الأدب فن لغوى ، تحتل فيه اللغة المنزلة الأولى ، لذلك لن يكون أديبا مَنْ لم يقف على أصول اللغة وفروعها ، بدءاً من المفردات اللغوية إلى قواعد اللغة : نحوها وصرفها، إلى جمالياتها وبلاغتها ، إلى تذوقها والمتعة بإبداعات أدبائها ، إلى الإلمام بفنونها وأشكالها ونظرياتها ومدارسها ، إلى القدرة على الحكم على النص الأدبى ، والاحتكام فى هذا الحكم إلى مذهب بعينه ، ولدينا ناقد عربى قديم كان أعظم من استطاع بعبقريته أن يكشف لنا أن الأدب فن لغوى قبل كل شىء ، وأن الاحتكام فيه يجب ألاَّ يخرج عن نطاق اللغة وتفسيراتها ، وهذا الناقد قديم حديث ، قديم بقدم ميلاده ، وحديث لأن نظرياته حول الأدب والنقد لا تزال معنا ، ولا تزال تسايرنا خطوة بخطوة حتى اليوم . هذا الناقد العربى هو عبد القاهر الجرجانى الذى أشرنا إليه آنفاً فى أكثر من موضع فى هذا الكتاب ، وهو صاحب كتاب « أسرار البلاغة » و « ودلائل الإعجاز » .

والنقد العربى القديم متعدد النظريات والمذاهب والتيارات ، فهناك نقد للمعنى ، ونقد للمضمون ، ونقد للشكل ، ونقد للفظ ، وهناك نقد للصورة ، ونقد لموسيقى الشعر ، ونقد يتكىء على مذهب البديع ، وآخر يرجع إلى عمود الشعر ، وآخر يعتد بالنَّظْم .

الأصمعى (ـ٢١٦هـ) وضع فى الشعر مقياساً لفحولة الشعراء .

وابن سلام (٢٣١هـ) وضع أساساً لطبقات الشعراء .

والجاحظ (ـ ٢٥٥هـ) وضع أساس نظرية للأسلوب ، معتدا فى النقد باللفظ والمعنى .

وابن المعتز (٢٤٧ ـ ٢٩٦ هـ) وضع أساساً لنظرية البديع فى النقد العربى .

وقُدامة (ـ ٣٣٧هـ) وضع أساساً للمنهج الموضوعى فى النقد العربى .

وابن طباطبا (٣٢٢ هـ) وضع أساس منهج النقد التأثرى ـ وطبق ذلك المنهج .

والآمدى (ـ ٣٧١ هـ) صاحب كتاب الموازنة ، وضع نظرية عمود الشعر فى النقد وطبقها تطبيقاً باهراً .

والقاضى الجرجانى (٣٩٢ هـ) صاحب كتاب « الوساطة » بجعل الذوق الأدبى هو الحكم فى جميع مشكلات النقد والبيان .

وعبد القاهر الجرجانى (ـ ٤٧١ هـ) ، وضع نظرية النظم ، وتطبيقاته عليها وقد نالت الإعجاب ، وكتاباه « الأسرار والدلائل » هما أساس النظرية البلاغية العربية ، وقد صاغها السَّكَّاكى صياغة منطقية أحالها بها إلى قواعد عامة ، وعلوم ثلاثة متميزة هى أساس الثقافة النقدية العربية القديمة . .

وترشدنا بحوث عبد القاهر فى كتابيه إلى حقائق كثيرة فى النقد والبيان ، سوف نعرض لها فى هذا المجال .

ومن أهم هذه الحقائق :

١ ـ الأدب فن لغوى ، لأن إخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ هو ما يميز الأدب عن غيره ، ويبدأ ناقدنا بنظرية فلسفية فى اللغة ثم ينتهى إلى فن الذوق الشخصى ، الذى هو مرجعنا الأخير فى دراسة الأدب ، ولقد بنى من تفكيره اللغوى نظرية متكاملة فى النقد ، وعنده أن الألفاظ فى ارتباطها هى التى تكون فى النص مجموعة الصور التى تنقل لنا الفكرة أو التجربة ، لذلك فاللفظ عنده له أهميته التى لا تُجحد فى العمل الأدبى ، وكذلك المعنى لا يمكن أن نغفله فى تقديرنا للإبداع الأدبى والشعرى ، ويسير بنا اللفظ والمعنى مرتبطين إلى النَّظْم الذى هو علاقات أسلوبية بين الألفاظ ،

والذى هو خلاصة فلسفة نظرية التحليل اللغوى عند الفلاسفة اللغويين المعاصرين .

٢ ـ لا فصل بين الأفاظ ومعناها ، ولا بين الصورة والمحتوى .

٣ ـ الالتفات إلى بلاغة الصورة .

٤ ـ الاهتمام بالجملة المركبة وبلاغتها ، ومن ثم كان بحث الوصل والفصل الذى ابتكره عبد القاهر وأجاد فيه .

٥ ـ أهميه المعانى الثانوية فى الأسلوب .

٦ ـ بحث مقدمات قضية الإعجاز القرآنى .

٧ ـ الكشف عن أن اللفظ رمز لمعناه .

٨ ـ الاعتماد على الذوق فى مختلف الأحكام النقدية ، مما جعل عبد القاهر من أئمة النقد التأثيرى .

٩ ـ خاصية الأسلوب وملكية كل أديب لأسلوبه ، وهذا الأسلوب هو ذروة النظم ، وهو الذى يميز بين موهبة وموهبة ، وبين شاعر وشاعر .

١١ ـ تقرير نظرية بناء الاستعارة على التشبيه ، وقرب الشبه فى أسلوب الاستعارة .

ـ ٢ ـ

إن نظرية النظم التى قررها عبد القاهر فى كتابه الحافل « دلائل الإعجاز » تسبق فكر سان سوسير فى نظرية التحليل اللغوى بأمد طويل ، وليس هناك مجال للدهشة إذا ما وجدنا تطابقاً مثيراً بين آراء عبد القاهر وفكر بعض اللغويين المعاصرين .

إن العلاقات الأسلوبية بين الألفاظ ـ كما فى « دلائل الإعجاز » ـ هى موطن البلاغة، وهى ما عبر عنه عبد القاهر بالنظم ، أو ما يعبر عنه النقاد بالشكل ، مع خلاف كبير بين النقاد فى تحديد معنى الشكل تبعاً لاختلافهم فى تحديد معنى المضمون .

ومن مجموع العلاقات بين الألفاظ فى النص يتكون الأسلوب ، الذى تظهر فيه

البلاغة أو الجمالية وهذا هو أساس نظرية التحليل اللغوى عند سوسير السويسرى ، الذى ذهب إلى أن اللغة ليست إلا مجموعة من الألفاظ يقتفى فيها آثار المعانى وهذا هو ما يذهب إليه النقاد المحدثون ، فاللغة عندهم حين يستعملها الشاعر أو الأديب تصبح لغة شعرية أو أدبية ، لا لأنها فى ذاتها لها هذه الخاصية ، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية فى نفس الشاعر ، ولمقتضيات التعبير عن هذه التجربة . . وعند عبد القاهر أن كل تركيب فى الأسلوب إنما يتبع المعنى ، ويتغير تبعاً لتغيره ، وكل زيادة على جُزْأَيِ الجملة يتغير معنى الجملة بها ، والبلاغة عنده لا ترجع إلى اللفظ وحده ، ولا إلى المعنى وحده ، بل إلى الشكل ، وذلك هو رأى « كروتشيه » الذى يجعل الحقيقة الجمالية فى الشكل لا فى المضمون ، ولا قيمة للفظ المفرد عنده . والمعنى عند عبد القاهر هو المضمون عند الجماليين ، ومن الجماليين من يجعل المعنى هو الأحاسيس الأولى عند الأديب قبل أن تستوى الصورة الأدبية ، وهذا رأى « كروتشيه » ومنهم من يجعله هو التعبير أو الحقيقة النفسية المتجلية فيه ، والشكل هو النظم أو الصورة ، أو هو صقل الأحاسيس وإبرازها فى تعبير بليغ .

وإذا كان الكلاسيكيون يرفعون من شأن اللفظ ، فإن الرومانسيين يهتمون بالمعنى ويقدمونه على اللفظ .

ودعاة مذهب الفن للفن يحررون النص الأدبى من كل قيود المضمون ما دام النص يغذى فينا حاسة الجمال .

ودعاة الرمزية لا يهتمون إلا بما توحيه الألفاظ والصور من رموز ومجازات ، فى حين نجد دعاة الفلسفة الجمالية ومنهم « كروتشيه » ـ يؤكدون على وحدة العمل الأدبى ، ويربطون بين مضامينه وأشكاله برباط وثيق من الوحدة ، وهذه هى فلسفة عبد القاهر الجمالية ، وقد كان النقاد قبله يجعلون كُلاًّ من اللفظ والمعنى عنصراً مستقلا من عناصر البلاغة الأدبية ، وذلك من مثل ابن قتيبة وقُدامة ، وسار ابن رشيق خطوة أخرى فى كتابه « العمدة » ، فأكد أن اللفظ جسم وروحه المعنى ، فهما عنده متلازمان ، وهذه هى نظرية النقد اليونانى القديم .

وعند النقاد الغربيين المحدثين أن الفصل بين الصورة والمضمون غير ممكن ، لأنهما وَجْهَا النموذج الأدبى ، فليس هناك مضمون وصورة ، بل هما شىء واحد ، فلا فارق بين اللفظ والمعنى فى أى نموذج أدبى ، إلا إذا جعلنا المعنى هو الأحاسيس الأولى عند الأديب قبل أن تستوى فى الصورة ، وهذه لا شأن لنا بها ، إنما الشأن فى المعانى التى يحتويها النموذج الأدبى ، وهى لا توجد قبل وجوده إلا وجوداً غامضاً ، وإنما يتم وجودها حين تصاغ ، فمادة النموذج وصورته لا تفترقان ، فهما كل واحد ، وهذا هو رأى عبد القاهر دون زيادة أو نقص ، وعبد القاهر من أجل النقاد العرب الذين اهتدوا إلى العلاقات بين الألفاظ والمعانى فى الأدب وسماها النظم ، وهو ما اهتدى إليه أعلام الفلسفة الجمالية فيما بعد . .

وفلسفة عبد القاهر النقدية فى النظم هى فلسفة كروتشيه الجمالية ، فالأسلوب عنده ليس سرداً لألفاظ ، بل ترتيباً لمعانيها وفق ترتيبها فى الذهن ، فاللفظ عند عبد القاهر هو رمز للفكرة ، أو المعنى ، أو العاطفة ، أو التجربة ، وقيمته فيما يرمز إليه . . . وعبد القاهر يتلاقى فى ذلك مع كل النقاد العالميين ، فعندما يؤكد عبد القاهر على أن اللفظ لا يمكن أن يثير فى نفوسنا شيئاً ما لم يكن فى ذهننا صورة، اللفظ رمز لها ومحرك[1] .

ويقول إنك تطلب المعنى ، فإذا فُزْتَ به فاللفظ معك[2] ونجد أفلاطون قبله يقول : « الكلمة إنما تعنى الفكرة ذاتها » . وأرسطو يقول كذلك : « اللفظ مستلزم ضرورة للتفكير » .

ويؤكد لنا نقاد الغرب أن وظيفه الألفاظ فى الأدب أنها رمز ، ومدرسة الرمزية اللغوية فى أوربا معروفة .

ويقول ميخائيل نعيمة فى الغربال : « لا قيمة للغة فى ذاتها ونفسها ، بل قيمتها فيما ترمز إليه من فكر وعاطفة » .

---

(١) ص ٤٢١ ـ دلائل الإعجاز .

(٢) ص ١٢٢ ـ المصدر السابق .

ولا يغفل عبد القاهر قيمة المعانى الثانوية ودلالاتها الجمالية فى النص سواء كانت معانى لزومية أم من متتبعات التراكيب ، أو أثراً لرموز صوتية ، أم إيحاءات نفسية ، فهى التى تعطى الأسلوب دلالته البلاغية ، وتمنحه القيمة الجمالية . . وعبد القاهر يتلاقى فى ذلك مع كبار النقاد العالميين .

ـ ٣ ـ

وقد كان القرنان الثامن عشر ، والتاسع عشر فى أوربا يُطلق على كل منهما عصر النقاد ، وجاء القرن العشرون فاستحق هذا اللقب أيضاً ، بكثرة النقاد والفلسفات النقدية فيه . .

وفى القرن التاسع عشر نشأت مدارس للنقد حتى أن « إليوت » وصفها عام ١٩١٩م بالفوضى ، وقد نشأت جميعها من مصدر واحد ، هو الحركة الرومانتيكية التى اصطبغت بها أغلب الإبداعات الأدبية والفنية ، وهى الحركة التى تميزت بتمجيدها للفرد ، ومهمة النقد فى مذهبها هى أن يوضح لنا مدى صدق التعبير عند الأديب ، أو مدى إبانة العمل الأدبى عن شخصية كاتبه ، وعن صدق عواطفه . وَعرَّفَ شعراءُ ذلك المذهب الأدبَ بأنه الانسياب التلقائى للمشاعر ، وأهم مقياس عندهم للحكم على العمل الأدبى هو الإخلاص ، أى إخلاص الكاتب للعاطفة التى يعبر عنها فيما يكتب ، فالأدب تعبير عن الكاتب ، والنقد كذلك تعبير عن الناقد ، ومن ثم نشأت فى النقد مدرستان : المدرسة النفسية والمدرسة العاطفية .

وجاء بعض النقاد يدافعون بحماس عن النقد بلا مبادىء ، لأن النقد فى رأيهم ذاتى وليس علماً ، ومن هؤلاء « روبسون » .

وقد ظلت فكرة أن الأدب تعبير عن شىء سائد فى القرن التاسع عشر ، إلا أنها أخذت أشكالاً مختلفة . . وأخذ معها النقد طريقه إلى التجديد ، ففى أواسط هذا القرن نشأت فكرة أن الأدب تعبير عن البيئة والمجتمع ، فقامت مدارس النقد التاريخية ، والاجتماعية . والمادية الجدلية .

وأصحاب هذه المدارس لا يعنيهم العمل الفنى فى ذاته أو لذاته ، بل لما يعبر عنه ،

سواء أكان ذلك نفسية الفنان أم عواطفه ، أم البيئة الاجتماعية أم الاقتصادية .

وجاء « كروتشيه » فذهب إلى أنه ليس صحيحاً أن كل فن تعبير ، بل الصحيح العكس ، أى أن كل تعبير فن ، ومهمة الناقد عنده ليست فى الكشف عمّا يُعبر عنه العمل الفنى ، بل أن يرى العمل الفنى فى ذاته ولذاته ، فلا يقيسه بمقاييس خارجة عنه ، سواء أكانت هذه المقاييس تاريخية ، أم اجتماعية ، أم خُلقية ، فكل مالا ينبع من العمل الفنى نفسه يجب أن يستبعد ، لأنه دخيل عليه .

ويؤكد « كروتشيه » على وحدة العمل الأدبى ، وعلى تطابق الشكل والمضمون ، ورفض الفكرة القائلة بإمكان وجود مضمون يمكن استخلاصه على حدة

ومن حيث وقف « فاليرى » فى فرنسا كان على النقيض من « كروتشيه » فى إيطاليا ، فلا شىء عنده غير الشكل ، وهو المذهب الذى نادى به « جوته » من قبل ، حيث كان الشكل عنده هو السيد دائماً ، وهو مذهب ذائع فى أدبنا العربى القديم .

أما « إليوت » فذهب إلى أن الشكل والمعنى هما الشىء نفسه ، فالتعاون الوثيق بين الشكل والمضمون هو فى رأيه سر بلاغة الأسلوب فى الشعر ، وهو رأى « ريتشاردز » . وبعد الحرب العالمية الأولى نادى « إليوت » بنظريته أن العمل الفنى تعبير عن نفسه ، وبذلك حطم ما تبقى من آثار الرومانسية العلمية فى الأدب ، وأرسى المفهوم الرئيسى الذى يقوم عليه النقد المعاصر .

وقد تعددت فى القرن العشرين مذاهب النقد للأدب تعدداً كبيراً ، ما بين كلاسيكية، ورومانسية ، ورمزية ، وسيريالية ، وواقعية ، وإنسانية ، ووجودية ، وجماعة نقد الوعى التى قامت فى فرنسا باتجاه سيريالى محض .

وجاءت الأسلوبية والبنيوية أخيراً تملآن بضجيجهما الساحة النقدية بلا حساب ، و « سوسير » هو الذى أرسى قواعد الأسلوبية .

وتؤكد الأسلوبية أن الفصل بين لغة الأثر الأدبى ومضمونه من شأنه أن يحول دون النفاذ إلى صميم نوعيته . كما ترتكز البنيوية ارتكازاً شديداً على اللغة . . وأعلن أحد أعلامها وهو « تشومسكى » نظرية التحويل ، ونادَى بنقل العلوم اللغوية ـ وفى

مقدمتها علم النحو وعلم النَّظْمْ بخاصة ـ من العلوم النظرية إلى العلوم التطبيقية ، وهو ما سار عليه عبد القاهر فى الدلائل .

وظهر فى أمريكا خصوم للنظرية التحويلية ، من أبرزهم « مايكل » الذى ثار على أستاذه « تشومسكى » الذى يعد مؤسس علم اللغة الحديث ، وما انفك اتباعه ومريدوه يضيفون ويجددون دون الوصول إلى نظرية متكاملة مُثْلَى .

لقد استعار النقد من علم اللغة الكثير من المذاهب والأُطُر النظرية كما استعار النقد العربى من نقدنا العربى الكثير أيضاً .

ـ ٤ ـ

وبعد : فإنى لا أبعد عن مذهب عبد القاهر فى النقد وفى النظرية الجمالية فى النقد، وفى أن النقد رأى تأثرى لا موضوعى .

وأؤكد على ضرورة :

١ ـ التفوق اللغوى .

٢ ـ ممارسة التعامل مع الإبداع الأدبى طويلا .

٣ ـ التعامل مع التراث النقدى العربى تعاملاً عميق الجذور .

٤ ـ الدعوة إلى تدريس العلوم التالية فى كليات الآداب :

١ ـ علم الأسلوب .

٢ ـ علم النقد والموازنة .

٣ ـ علم إعجاز القرآن .

وإذا كانت هناك قواعد لنقد القصة ، والمسرحية ، والمقال الأدبى ، والملحمة ، وغيرها ، فإننا نقف أمام النقد الأدبى طويلا ، ونقول إننا نؤمن بضرورة النظر إلى النص نظرة متكاملة ، تجمع فى النقد بين المذهب الفنى واللغوي ، والمذهب الجمالى ، ونؤمن بأن الأدب فن لغوى قبل كل شىء ، وبأن النقد فن تأثُرى ذاتى ، وتجرد الإبداعات الأدبية عن رطانة العامية والابتذال والسوقية والحوشية جميعاً ، وترتفع إلى مستوى الأدب الرفيع الخالد .

النقد ودوره فى الأدب العالمى

إن دور النقد الأدبى فى عالمنا المعاصر وفى الآداب العالمية دور كبير حقاً ولكن النقاد يقفون بين التفاؤل والتشاؤم حول مستقبل النقد فى الآداب المعاصرة .

« فكروتشيه » يتفاءل بمستقبل كبير للنقد ، فى حين يقف آخرون موقف المعارض .

و « كروتشيه » فيلسوف وناقد ايطالى . ظل طوال النصف الأول من القرن العشرين . يعد أبرز المفكرين الايطاليين وأعظمهم . كما اعتبر المؤسس لتيار فكرى هام، كان هو الوجه البارز فى الفكر الأوروبى ـ والغربى عموما المناقض لكل من الماركسية والوجودية خصوصاً فى مجالات : فلسفة التاريخ ، وفلسفة الجمال ، بالإضافة إلى المنطق الذى نازع فيه أهمية الوضعية المنطقية فى الفكر الغربى ولكن تأثيره كان أعظم ما يكون على الاشتراكيين غير المؤمنين بالتصور الماركسى اللينينى للتاريخ ـ فى دراساته عن مادية ماركس التاريخية ، وتعاظم تأثيره أيضاً فى ميدان النقد الفنى عموماً ، والأدبى خصوصاً .

فى كتبه : علم الجمال : علم التعبير واللغويات العامة ، المنطق : علم الفكر الخالص، فلسفة التطبيق العملى ، نظرية علم التاريخ وتاريخه [1] وفى مقالاته التى نشرها فى مجلته : لاكريتيكا (أو النقد) التى ظل ينشرها على نفقته طوال ٤١ عاما . بشر كروتشيه أساساً بأن للإنسان نوعين من النشاط النظرى أو المعرفى : أولهما إدراكى يدرسه علم المنطق ، والآخر حدسى أو بديهى يعبر عنه الفن ويدرسه علم الجمال . أما الحدسى فهو تجربة مباشرة لا نعيها الا بالتعبير عنها . والفن هو أرقى أنواع التعبير عن تلك التجربة . ويهمنا من دراسته للمنطق ، وللعلوم الادراكية عموما (كما وصفها)

---

(١) عن الأهرام ١٠ / ١ / ١٩٨٩ .

تأكيده أن التاريخ هو مجال نمو الروح الانسانى : أو وعى الفلسفة بنفسها حيث الفلسفة هى اسمى نشاطات العقل ولا يعادلها إلا ما يعبر عنها ، أى الفن نفسه وميز «كروتشيه» بين نوعين من النشاط العملى : الاقتصادى الذى يسعى إلى غايات عملية جزئية . . والاخلاقى الذى يسعى إلى هدف كونى وشامل . وفى هذه النقطة كان تأثير كروتشيه القوى على جرامشى وغيره من أصحاب الاشتراكية العلمية الذين رفضوا تفسير ماركس الاقتصادى لحركة التاريخ وأكدوا أهمية العوامل الفكرية والثقافية (أو الأخلاقية فى النهاية) وكروتشيه متفائل بمستقبل النقد العالمى وبأنه سيكون أقدر على إصدار الحكم النقدى السليم ، وعلى التأثير فى المدارس النقدية الأدبية المتنافرة . ولكن بعض النقاد يتشاءمون من مستقبل النقد فى العالم عموماً .

لما كان الإنتاج الأدبى المعاصر فى العالم لا يكف عن التجدد والتزايد فقد أدى الأمر إلى ضرورة مواجهة قضية ملحة تتبلور فى البحث عن ميزان يصلح للحكم على هذا الإنتاج الأدبى ، ويتمثل هذا الميزان فى النقد والنقاد .

فأين نحن الآن من النقد البناء القريب من المنهجية العلمية ، أين نحن من الناقد المسئول عن خلق الأديب ، وهل النقد يمر بأزمة تقترب من مرحلة الانهيار وإذا كان الأمر كذلك فما هى أسباب هذه الأزمة ؟ .

إن كل هذه التساؤلات تجيب عليها صفحات الكتاب الذى صدر تحت عنوان «النقد الحديث» ومؤلفه بيير داكس .

وتطالعنا الصفحات الأولى من الكتاب بدور الناقد الذى ينحصر فى تحليل العمل الأدبى ، بصرف النظر عن شخصية صاحبه هادفاً فى نهاية الأمر إلى صقل الذوق الأدبى للجمهور القارىء وإفساح المجال للموهبة الأدبية القادرة على العطاء ورصد كل ما يستجد فى مجال الأدب من موجات أدبية ، والتنبؤ بمدى استمرارها أو اختفائها ، على سبيل المثال موجات العبث والغضب .

من هنا تتضح أهمية دور الناقد فى خلق مناخ فكرى وأدبى ملائم ، غير أنه قد يبرز إلى الذهن تساؤل :

هل الناقد مسئول عن خلق الأديب أم العكس ؟ الواقع أن كليهما يحمل على عاتقه مسئولية خلق الآخر ، فالعطاء المستمر للأديب هو المسئول الأول عن إتاحة الفرصة لظهور الناقد على الساحة الأدبية ، أما دور الناقد فهو دور القاضى الذى يحكم على العمل الأدبى بما من شأنه أن يرفع الأديب فيتدفق عطاؤه أو يتلاشى وجوده فيضطر إلى الانسحاب لأديب آخر ينتظر دوره فى الحكم .

إذن أين تكمن أزمة النقد ؟

يرى المؤلف أن الساحة الأدبية اتسمت فى العصر الحديث بوجود عدد من مذاهب النقد وكان من المنتظر تبعاً لذلك أن تتسع دائرة النقد وتستوعب كل الاعمال الأدبية ، غير أن العكس هو السائد ، فعلى سبيل المثال لم تتمكن الواقعية أن تطوع من أحكامها التى تقترب من حد الهدم كما أن الدادية ضيقت من مجال النقد إلى حد اقتصاره على الشعر ، ويمكن القول بأن السمة الرئيسية التى أصبحت تميز النقد الحديث هى سمة المجاملة والدوران فى فلك ما يعرف بنظام الشللية ، مما كان له أبلغ الأثر فى الأحكام التى يصدرها النقاد على كل عمل أدبى .

ومن هنا يطرح المؤلف سؤالا آخر ، وهو : كيف يمكن التأكد من صحة أحكام النقد ؟ إن الحقيقة التى لابد أن ندركها هى أن النقد فن وليس علما نستطيع أن نتأكد من صحة نتائجة ، وعلى أية حال فإنه يمكن التأكد من صحة أحكام النقاد بمدى تماسكها وقدرتها على تفهم العمل الأدبى وتفسيره وتحليله وتحديد مواطن القوة والضعف فيه . غير أن المناداة بأن يكون الناقد موضوعياً قد يكون أمرًا مستحيلا . إلا أننا يمكن أن نطالبه بأن تكون أحكامه قريبة من الموضوعية وبعيدة عن القرارات الهدامة .

وأخيراً ، فإن وظيفة النقد وظيفة خطيرة لأنها هى المسئول الأول عن نجاح أو فشل الأديب ، واذا اعتبرنا أن نجاح الأديب يعنى مزيداً من الأعمال الأدبية التى تشارك مع غيرها من المؤلفات فى بناء صرح النهضة الفكرية والحضارية فى العالم لأدركنا مدى خطورة مهمة النقد والنقاد فى شتى أنحاء العالم . . !

الفصل الثالث

فى نقد القصة

يبدأ نقد القصة بالنظر إلى مايلى :

١ ـ الحكاية فى القصة هى مجموعة أحداث مرتبة ترتيباً سببياً ، تنتهى بنتيجة . والحكاية لابد أن تكون ثمرة تجربة إنسانية موضوعية ، فى حين تكون تجربة الشاعر ذاتية ، وهذه التجربة العميقة تستلزم صدق الواقع بسياق الأحداث على طريقته المقنعة واقعيًا وفنيًا .

وموضوع الحكاية فى القصة يشمل كل موضوع ، حقيراً كان أم جليلاً ! ويولى كتاب القصة الإنسان باعتباره نموذجاً لطبقة من طبقات المجتمع عناية خاصة . فيدرسونه منفرداً أو فى الأسرة دراسة قصصية ، كما فعل نجيب محفوظ فى قصته خان الخليلى ، مثلاً .

ولابد أن تكون الحكاية فى القصة ذات وحدة عضوية كالوحدة العضوية فى القصيدة وفى المسرحية ، فالحدث والصراع ، وترتيب الحوار ، وتقديم الشخصيات ، والتعميم المتسلسل كل ذلك له مكان فى القصة .

٢ ـ أما الغرض من القصة فله طرق متشعبة ، وقد تبدأ القصة بأول الحوادث فيها ، وقد تبدأ بنهايتها ، وقد تبدأ بالذروة .

٣ ـ والعنصر القصصى فى الحكاية ووصف المجال الذى تتحرك فيه الشخصيات كل ذلك له دوره فى العمل الفنى القصصى . أما تدخل المؤلف تدخلاً بارزاً فى الحوار بالشرح أو التعليل مستقلا فى ذلك عن الحوار والحديث النفسى فذلك معيب .

٤ ـ واختيار الأحداث التى تتكون منها عناصر القصة ، ثم اختيار الشخصيات

التى تؤدى هذه الأحداث على الطبيعة ، ثم اختيار الزمان والمكان المناسبين لوقوع الحدث من الشخصيات ، ثم الأسلوب الذى تسرد به الحادثة ، كل ذلك له مكان فى العمل الفنى فى القصة ، وفى المسرحية يتمثل السرد فى الحوار الذى يجرى بين الشخصيات ، أما فى القصة فهناك طرق ثلاث للسرد : الطريقة المباشرة أو الملحمية ، وطريقة السرد الذاتى ، وطريقة الوثائق ، فالطريقة الأولى يكون القاص فيها مؤرخاً يسرد من الخارج ، والثانية يكتب القاصُّ فيها على لسان المتكلم ، والثالث تتحقق القصة عن طريق الخطابات أو اليوميات والحكايات والوثائق .

- ٢ -

والقصة تحدث لتؤكد فكرة وغاية ، والفكرة هى الأساس الذى يقوم عليه البناء الفنى للقصة ، وغاية العمل هى أوله دائماً كما يقولون .

وهناك أمثلة كثيرة للنقد القصصى ، كنقد عز الدين إسماعيل لقصة « أنا الشعب » التى ألفها محمد فريد أبو حديد ، ويدور هذا النقد حول تحليل القصة ، ودراسة طريقتها فى السرد ، وتحرك الشخصيات ، والغرض منها ، والبناء الفنى للقصة فيها ، وسوى ذلك [١] .

ويدرس الدكتور القط القصة نفسها دراسة نقدية فى كتابه « فى الأدب المصرى المعاصر » [٢] .

وقد درس السحرتى فن القصة القصيرة فى كتابه « الفن الأدبى » .

---

(١) ـ ١٧٩ ـ ٢٠٥ الأدب وفنونه لعز الدين إسماعيل .

(٢) راجع : ص ١٢١ وما بعدها من كتاب « فى الأدب المصرى المعاصر » للدكتور عبد القادر القط ، والمدخل فى النقد الأدبى لغنيمى هلال .

خاتمة الكتاب

هذا هو كتاب « مدارس النقد العربى الحديث » تناول أهم جوانب نقدنا الأدبى المعاصر ، وأهم القضايا التى أثارها النقاد المعاصرون ، والكثير من مشكلاتنا النقدية ، كما تناول مذاهب النقد الحديث ومناهجه وأصوله ، وما أفاده من النقد العربى القديم، ومن النقد الغربى الحديث . . إلى غير ذلك من بحوث ودراسات ومسائل غاية فى الأهمية والدقة معاً .

ولا أستطيع أن أقول شيئاً فى هذه الدراسات ، ولا أن أضيف إليها هنا جديداً ، وبحسبى ذلك ، وأن أكون قد أديت كل ما أحب أن أؤديه ، وقلت ما كان ينبغى لى أن أقوله ، من آراء وأفكار ودراسات .

والله ولى التوفيق ، وهو الهادى إلى سواء السبيل ، وما توفيقى إلا بالله .

المؤلف

مصادر الكتاب

١ ـ ابن المعتز وتراثه : محمد عبد المنعم خفاجى .

٢ ـ الإيضاح فى البلاغة ـ شرح محمد عبد المنعم خفاجى .

٣ ـ ابن الرومى ـ حياته من شعره : عباس محمود العقاد .

٤ ـ أبو هلال العسكرى ومقاييسه البلاغية والنقدية : بدوى طبانة .

٥ ـ أثر القرآن فى تطور النقد إلى القرن الرابع : محمد زغلول سلام .

٦ ـ الإحساس بالجمال : جورج سانتيانا ـ ترجمة محمد مصطفى بدوى .

٧ ـ الآداب العربية فى الربع الأول من القرن العشرين : الأب لويس شيخو .

٨ ـ الأدب ومذاهبه : محمد مندور .

٩ ـ الأدب الفرنسى : حسيب الحلوى .

١٠ ـ الأدب المقارن : محمد غنيمى هلال .

١١ ـ الأدب المقارن : نجيب العقيقى .

١٢ ـ أدب المهجر : عيسى الناعورى .

١٣ ـ آراء فى الشعر والقصة : خضر الولى ـ مطبعة دار المعرفة ـ بغداد ١٩٥٦ .

١٤ ـ أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجانى ـ تعليق رشيد رضا ، وأحمد المراغى . وخفاجى .

١٥ ـ الأسس الفنية للنقد : عبد الحميد يونس .

١٦ ـ أسس النقد الأدبى عند العرب : أحمد أحمد بدوى .

١٧ ـ الأسس الجمالية فى النقد العربى ـ عز الدين إسماعيل ـ القاهرة ١٩٥٥ .

١٨ ـ الأسلوب : أحمد الشايب .

١٩ ـ الأصول الفنية للأدب : عبد الحميد حسن .

٢٠ ـ أصول النقد الأدبى : أحمد الشايب .

٢١ ـ إعجاز القرآن للباقلانى ـ تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى ـ دار الجيل ـ بيروت .

٢٢ ـ أعاصير مغرب : للعقاد .

٢٣ ـ أغانى أبى شادى : أحمد زكى أبو شادى .

٢٤ ـ الأقصوصة فى الأدب العربى الحديث : عبد العزيز عبد المجيد .

٢٥ ـ « إيون » لأفلاطون ـ ترجمة محمد صقر خفاجة وسهير القلماوى .

٢٦ ـ ألوان : طه حسين .

٢٧ ـ البديع لابن المعتز ـ تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى ـ ١٩٤٥ القاهرة .

٢٨ ـ البدائع زكى مبارك .

٢٩ ـ بعد الأعاصير : عباس محمود العقاد .

٣٠ ـ البلاغة العربية : سيد نوفل .

٣١ ـ البلاغة العصرية واللغة العربية : سلامة موسى .

٣٢ ـ البناء الفنى للقصة العربية . محمد عبد المنعم خفاجى .

٣٣ ـ بين الأدب والنقد : محمد خفاجى ، محمد نايل .

٣٤ ـ البيان العربى : بدوى طبانة .

٣٥ ـ البيان والتبيين : أبو عثمان الجاحظ ـ بتحقيق عبد السلام هارون ، وتحقيق السندوبى أيضاً .

٣٦ ـ تاريخ آداب اللغة العربية فى العصر العباسى : أحمد الإسكندرى .

٣٧ ـ تاريخ الإمام الشيخ محمد عبده : رشيد رضا .

٣٨ـ تاريخ النقد الأدبى عند العرب : طه أحمد إبراهيم ـ ١٩٣٧ ـ القاهرة .

٣٩ ـ التطور والتجديد فى الشعر الأموى : شوقى ضيف القاهرة ١٩٥٩ .

٤٠ ـ توفيق الحكيم الفنان الحائر : إسماعيل أدهم .

٤١ ـ التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى : بدوى طبانة ١٩٦٤ .

٤٢ ـ تيارات أدبية بين الشرق والغرب : إبراهيم سلامة .

٤٣ ـ ثقافة الناقد الأدبى : النويهى .

٤٤ ـ ثورة الأدب : محمد حسين هيكل .

٤٥ ـ جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث : د . عبد العزيز الدسوقى .

٤٦ ـ جدد وقدماء : مارون عبود ـ دار الثقافة ببيروت .

٤٧ ـ الحاشية الكبرى : الدمنهورى .

٤٨ ـ حافظ وشوقى : حسن كامل الصيرفى .

٤٩ ـ حافظ وشوقى : الدكتور طه حسين .

٥٠ ـ حديث الأربعاء : الدكتور طه حسين .

٥١ ـ الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية : محمد غنيمى هلال .

٥٢ ـ الحياة الأدبية فى العصر الجاهلى : محمد عبد المنعم خفاجى .

٥٣ ـ الحياة الأدبية بعد ظهور الإسلام : محمد عبد المنعم خفاجى .

٥٤ ـ الحياة الأدبية فى العصر العباسى : محمد عبد المنعم خفاجى .

٥٥ ـ الحياة الأدبية فى الأندلس والعصر العباسى الثانى : محمد عبد المنعم خفاجى .

٥٦ ـ الحياة الأدبية بعد سقوط بغداد : محمد عبد المنعم خفاجى .

٥٧ ـ الحياة الأدبية فى عصر بنى أمية : محمد عبد المنعم خفاجى .

٥٨ ـ الحيوان : أبو عثمان الجاحظ ـ تحقيق عبد السلام هارون .

٥٩ ـ خطوات فى سبيل النقد : يحيى حقى .

٦٠ ـ دراسات فى النقد الأدبى : محمد عبد المنعم خفاجى ـ ١٩٦٤ .

٦١ ـ دراسات فى نقد الأدب العربى : بدوى طبانه .

٦٢ ـ دراسات فى الأدب المقارن : محمد عبد المنعم خفاجى ١٩٦٣ .

٦٣ ـ دروس فى تاريخ آداب اللغة العربية : معروف الرصافى .

٦٤ ـ دار الطراز : يحيى العلوى القاهرة ١٩١٤ .

٦٥ ـ دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيات .

٦٦ ـ دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجانى ـ طبعة المنار ١٣٣١ م ، وطبعة المكتبة المحمودية بتحقيق المراغى ـ وطبعة مكتبة القاهرة بتحقيق المؤلف .

٦٧ ـ الديوان : عباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازنى .

٦٨ ـ دمقس وأرجوان ـ مارون عبود .

٦٩ ـ ديوان حافظ : حافظ عبود .

٧٠ ـ ديوان الرصافى : معروف الرصافى .

٧١ ـ ديوان ناجى : إبراهيم ناجى .

٧٢ ـ ديوان من وراء الغمام : إبراهيم ناجى .

٧٣ ـ ديوان ليالى القاهرة : إبراهيم ناجى .

٧٤ ـ ديوان أزهار الذكرى : مصطفى عبد اللطيف السحرتى .

٧٥ ـ ديوان الحماسة : شرح المرزوقى القاهرة ١٩٥١ .

٧٦ ـ ديوان الحماسة : شرح محمد عبد المنعم خفاجى .

٧٧ ـ الزهاوى وديوانه المفقود : هلال ناجى ـ القاهرة ١٩٦٣ .

٧٨ ـ الشوقيات المجهولة : محمد صبرى ـ القاهرة ١٩٦١ .

٧٩ ـ ديوان العقاد ـ أربعة أجزاء .
٨٠ ـ ديوان الشبيبى : محمد رضا الشبيبى .
٨١ ـ ديوان شكرى : عبد الرحمن شكرى .
٨٢ ـ ديوان شوقى (الشوقيات) : أحمد شوقى .
٨٣ ـ ديوان المازنى : إبراهيم عبد القادر المازنى .
٨٤ ـ رائد الشعر الحديث ـ جزءان ـ الطبعة الثانية ١٩٥٥ ـ محمد خفاجى .
٨٥ ـ رسالة الغفران : أبو العلاء المعرى ، بتحقيق كامل كيلانى .
٨٦ رسالة الغفران : تحقيق بنت الشاطىء .
٨٧ ـ الرمزية فى الأدب العربى : درويش الجندى .
٨٨ ـ رسائل النقد : رمزى مفتاح .
٨٩ ـ رواد الشعر الحديث : مختار الوكيل .
٩٠ ـ رواية قمبيز فى الميزان : عباس محمود العقاد .
٩١ ـ الرؤية الإبداعية فى شعر الهمشرى ـ د . عبد العزيز شرف .
٩٢ ـ رواية مصر الجديدة : فرح أنطون .
٩٣ ـ الذوق الأدبى : أرنولد بنيت ـ ترجمة على الجندى .
٩٤ ـ سر الفصاحة لابن سنان الخفاجى ـ القاهرة ١٣٥٠ هـ ـ ١٩٣٢ .
٩٥ ـ السرقات الأدبية : بدوى طبانة .
٩٦ ـ شاعر الإنسانية : روكس العزيزى .
٩٧ ـ شعر الثورة فى الميزان : أحمد أحمد بدوى .
٩٨ ـ الشعر المصرى بعد شوقى : محمد مندور .
٩٩ ـ الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث : مصطفى عبد اللطيف السحرتى القاهر ١٩٤٨ .

١٠٠ ـ الشعر والشعراء : ابن قتيبة ـ القاهرة ١٣٢٧ هـ .
١٠١ ـ شعراء العرب المعاصرون : أحمد زكى أبو شادى .
١٠٢ ـ شعراء مجددون : مصطفى عبد اللطيف السحرتى .
١٠٣ ـ شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : عباس محمود العقاد .
١٠٤ ـ شعراء معاصرون : مصطفى السحرتى ، هلال ناجى .
١٠٥ ـ شوقى شاعر العصر الحديث : شوقى ضيف .
١٠٦ ـ شيوخ الأدب الحديث : حبيب زحلاوى .
١٠٧ ـ كتاب الصناعتين : أبو هلال العسكرى ـ القاهرة ١٣٢ هـ .
١٠٨ ـ صور من الأدب الحديث ـ ٤ أجزاء ـ محمد عبد المنعم خفاجى .
١٠٩ ـ ضياء الدين بن الأثير وجهوده فى النقد : محمد زغلول سلام .
١١٠ ـ طبقات الشعراء : ابن سلام ـ القاهرة ١٩١٣ :
١١١ ـ عبد القاهر والبلاغة العربية : محمد عبد المنعم خفاجى ـ ١٩٥٢ .
١١٢ ـ عبد القاهرة الجرجانى : أحمد أحمد بدوى ١٩٦٣ .
١١٣ ـ التجديد فى الأدب المصرى الحديث . عبد الوهاب حمودة .
١١٤ ـ عابر سبيل للعقاد .
١١٥ ـ عثرات حافظ الأدبية واللغوية والنحوية : محمد عبد الباسط بركات .
١١٦ ـ العقد الفريد : ابن عبد ربه الأندلسى ٣٢٨ هـ ـ القاهرة ١٩٣٥ .
١١٧ ـ علم البيان : بدوى طبانة .
١١٨ ـ على المحك مارون عبود .
١١٩ ـ على السفود : مصطفى صادق الرافعى .

١٢٠ ـ العمدة لابن رشيق القاهرة ١٩٢٥ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد .

١٢١ ـ عيار الشعر : ابن طباطبا العلوى .

١٢٢ ـ الغربال : ميخائيل نعيمة : بيروت ١٩٥١ .

١٢٣ ـ فصول من الثقافة المعاصرة : محمد عبد المنعم خفاجى .

١٢٤ ـ فصول فى الأدب والنقد : طه حسين .

١٢٥ ـ فصول فى النقد والأدب : محمد عبد المنعم خفاجى .

١٢٦ ـ فصول من النقد عند العقاد : محمد خليفة التونسى .

١٢٧ ـ فصول فى النقد : محمد عبد المنعم خفاجى .

١٢٨ ـ فلسفة الجمال : جاريت ـ ترجمة عبد الحميد يونس ، ورمزى يسى ، وعثمان نوية .

١٢٩ ـ فحولة الشعراء للأصمعى : تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى .

١٣٠ ـ فن الشعر لأرسطاليس : ترجمة عبد الرحمن بدوى القاهرة م ١٩٥٣ .

١٣١ ـ فن الأدب ـ المحاكاة ـ لسهير القلماوى . القاهرة ١٩٥٤ .

١٣٢ ـ فن القصص : محمود تيمور القاهرة ١٩٥٤ .

١٣٣ ـ فن القصة محمد يوسف نجم بيروت ١٩٥٥ .

١٣٤ ـ فن القصة القصيرة : رشاد رشدى .

١٣٥ ـ الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث : محمود حامد شوكت القاهرة١٩٥٦

١٣٦ ـ فن المقلة الأدبية : محمد عوض محمد .

١٣٧ ـ فنون الأب : تشارلتن ـ ترجمة زكى نجيب .

١٣٨ ـ الفن ومذاهبه فى الشعر : شوقى ضيف .

١٣٩ ـ الفن ومذاهبه فى النثر : شوقى ضيف .

١٤٠ ـ فى النقد الأدبى : شوقى ضيف .

١٤١ ـ فى الأدب الحديث : عمر الدسوقى .

١٤٢ ـ فى الأدب المصرى المعاصر : عبد القادر القط ـ القاهرة ١٩٥٥ .

١٤٣ ـ فى الأدب والنقد : محمد مندور .

١٤٤ ـ فن القول : أمين الخولى .

١٤٥ ـ فى أصول الأدب : أحمد حسن الزيات .

١٤٦ ـ قصة الأدب فى مصر ـ ٥ أجزاء ـ محمد عبد المنعم خفاجى .

١٤٧ ـ قصة الأدب فى مصر ـ ٤ أجزاء ـ محمد عبد المنعم خفاجى .

١٤٨ ـ قصة الأدب فى الأندلس ـ ٥ أجزاء ـ محمد عبد المنعم خفاجى .

١٤٩ ـ قصة الأدب فى الحجاز : عبد الله عبد الجباز ، ومحمد خفاجى .

١٥٠ ـ فى الميزان الجديد : محمد مندور .

١٥١ ـ قدامة بن جعفر والنقد الأدبى : بدوى طبانة

١٥٢ ـ القصص فى الأدب العراقى الحديث : عبد القادر حسن الأمين .

١٥٣ ـ القصة العراقية قديماً وحديثاً : جعفر الخليلى .

١٥٤ ـ القصة فى الأدب العربى الحديث محمد يوسف نجم .

١٥٥ ـ القصة فى سورية : شاكر مصطفى .

١٥٦ ـ قضايا الشعر المعاصر : أحمد زكى أبو شادى ـ تقديم محمد عبد المنعم خفاجى .

١٥٧ ـ قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة .

١٥٨ ـ قضايا الفكر فى الأدب المعاصر : وديع فلسطين .

١٥٩ ـ قواعد النقد الأدبى : لاسل آبر كرومبى ، ترجمة محمد عوض .

١٦٠ ـ قواعد الشعر : ثعلب ـ تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى القاهرة ١٩٤٨ .

١٦١ ـ القومية والاشتراكية فى شعر الرصافى : هلال ناجى بيروت ١٩٥٩ :

١٦٢ ـ قيم جديدة : عائشة عبد الرحمن .

١٦٣ ـ الكامل : المبرد ـ القاهرة ١٩٣٦ .

١٦٤ ـ اللغة الشاعرة : عباس محمود العقاد .

١٦٥ ـ المثل السائر : ضياء الدين بن الأثير ـ تحقيق أحمد الحوفى ، وبدوى طبانة .

١٦٦ ـ مجددون ومجترون : مارون عبود .

١٦٧ ـ المجمل فى فلسفة الفن : بندتو كروتشه ـ ترجمة سامى الدوبى .

١٦٨ ـ ما الأدب : سارتر ـ ترجمة الطرابيشى ، وهلال .

١٦٩ ـ محاضرات عن خليل مطران : مندور .

١٧٠ ـ المفتاح للسكاكى .

١٧١ ـ المدخل إلى النقد الأدبى الحديث : محمد غنيمى هلال .

١٧٢ ـ مذاهب الأدب : محمد عبد المنعم خفاجى .

١٧٣ ـ المذاهب الأدبية : ماهر حسن فهمى .

١٧٤ ـ مسرحيات شوقى : محمد مندور .

١٧٥ ـ المسرحية : عمر الدسوقى .

١٧٦ ـ المسرحية فى الأدب العربى الحديث : محمد يوسف نجم .

١٧٧ ـ مطالعات فى الكتب والحياة . عباس محمود العقاد .

١٧٨ ـ مع العقاد : شوقى ضيف ـ سلسلة اقرأ عدد ٢٥٩ .

١٧٩ ـ المعارك الأدبية : أنور الجندى .

١٨٠ ـ معروف الرصافى : بدوى طبانة .

١٨١ ـ مقدمة لدراسة النقد فى الأدب العربى : أنيس المقدسى .

١٨٢ ـ المقدمة : عبد الرحمن بن خلدون ـ المطبعة البهية القاهرة .

١٨٣ ـ مقدمة ترجمة الإلياذة : البستانى ـ القاهرة ١٩٠٤ .

١٨٤ ـ من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده : محمد خلف الله أحمد القاهرة ١٩٤٧ .

١٨٥ ـ منهج البحث فى تاريخ الآداب : لانسون ـ ترجمة محمد مندور .

١٨٦ ـ مناهج الدراسة الأدبية : شكرى فيصل .

١٨٧ ـ مجلة الهلال : عدد خاص عن طه حسين فبراير ١٩٦٦ .

١٨٨ ـ من نافذة التاريخ ـ جزءان ـ مجلة المقتطف ١٩٥٠ ـ أحمد أبو شادى .

١٨٩ ـ الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء : المرزبانى القاهرة ١٩٣٢ .

١٩٠ ـ الموازنة بين أبى تمام والبحترى : الآمدى ـ القاهرة ١٩٤٤ .

١٩١ ـ موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ـ القاهرة ١٩٥٢ .

١٩٢ ـ نظرات فى فكر العقاد . عثمان أمين : المكتبة الثقافية ١٥٣ .

١٩٣ ـ النقد الأدبى : أحمد أمين .

١٩٤ ـ النقد الجمالى : غريب روز .

١٩٥ ـ النقد الأدبى ـ أصوله ومناهجه .

١٩٦ ـ النقد الأدبى سهير القلماوى .

١٩٧ ـ النقد الأدبى من خلال تجاربى : مصطفى عبد اللطيف السحرتى .

١٩٨ ـ النقد والنقاد المعاصرون : محمد مندور .

١٩٩ ـ النقد الأدبى ومدارسه الحديثة : ستانلى هايمن ـ ترجمة إحسان عباس ، ومحمد يوسف نجم .

٢٠٠ ـ النقد المنهجى عند العرب ؛ محمد مندور .

٢٠١ ـ نظرية العلاقات أو النظم : محمد نايل .

٢٠٢ ـ النثر الفنى ـ زكى مبارك : القاهرة ١٣٥٢ هـ/ ١٩٣٤ .

٢٠٣ ـ نقد الشعر : قدامة بن جعفر القاهرة شرح المؤلف ـ ١٩٨٠ .

٢٠٤ ـ نقد النثر : المنسوب لقدامة ـ القاهرة ١٩٣٨ .

٢٠٥ ـ نقد الشعر فى الأدب العربى : نسيب عازار .

٢٠٦ ـ نماذج بشرية : محمد مندور ـ ١٩٥٦ .

٢٠٧ ـ النقد الأدبى : لفيف من الكتاب .

٢٠٨ ـ الوساطة : القاضى الجرجانى القاهرة ١٩٤٥ .

٢٠٩ ـ الوسيلة الأدبية : المرصفى .

٢١٠ ـ وحدة القصيد فى الشعر العربى : محمد عبد المنعم خفاجى

٢١١ ـ يا طالع الشجرة : توفيق الحكيم .

٢١٢ ـ يسألونك : عباس محمود العقاد .

فهرس موضوعات الكتاب